L'Art Français
au XVIIIe Siècle

EXPOSITION

ORGANISÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE DE

SA MAJESTÉ LÉOPOLD II, ROI DES BELGES

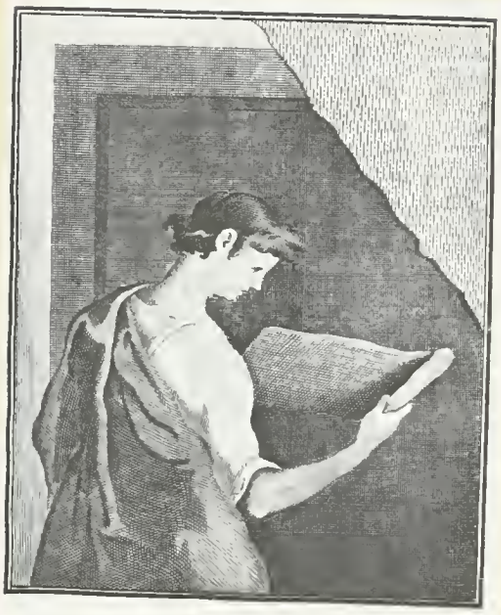
PAR

LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE BIENFAISANCE DE BRUXELLES

JANVIER – FÉVRIER – MARS
1904

ÉTABLISSEMENTS JEAN MALVAUX
SOCIÉTÉ ANONYME DE PHOTOGRAVURE
BRUXELLES-OUEST, 69, RUE DE LAUNOY

CHARLES BULENS, ÉDITEUR
IMPRIMERIE SCIENTIFIQUE
BRUXELLES, 75, RUE TERRE-NEUVE



THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Bruxelles le 4 Janvier 1912

A mon cher Ami Léopold

en souvenir de notre bonne amitié

René Duesberg

L'ART FRANÇAIS

AU XVIIIe SIÈCLE

IL A ETÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE, 100 EXEMPLAIRES
SUR JAPON, NUMÉROTÉS, PORTANT CHACUN LE
NOM DU SOUSCRIPTEUR ∘∘∘∘∘∘∘∘∘∘∘∘∘∘∘∘
ET 900 EXEMPLAIRES SUR PAPIER COUCHÉ ∘∘∘∘

L'Art Français
au XVIIIe Siècle

EXPOSITION

ORGANISÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE DE

SA MAJESTÉ LÉOPOLD II, ROI DES BELGES

PAR

LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE BIENFAISANCE DE BRUXELLES

JANVIER — FÉVRIER — MARS

1904

ÉTABLISSEMENTS JEAN MALVAUX
SOCIÉTÉ ANONYME DE PHOTOGRAVURE
BRUXELLES-OUEST, 69, RUE DE LAUNOY

CHARLES BULENS, ÉDITEUR
IMPRIMERIE SCIENTIFIQUE
BRUXELLES, 75, RUE TERRE-NEUVE

COMITÉ DE PATRONAGE

S. E. M. CHAUMIÉ, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

S. E. M. GÉRARD, Ministre plénipotentiaire de la République Française, Président d'Honneur de la Société française de Bienfaisance.

M. MARCEL, Ministre plénipotentiaire et Directeur des Beaux-Arts de France.

S. E. M. le Baron VAN DER BRUGGEN, Ministre de l'Agriculture et des Beaux-Arts.

S. E. M. BEERNAERT, Ministre d'Etat, Vice-Président de la Commission directrice des Musées Royaux.

M. E. DE MOT, Sénateur, Bourgmestre de Bruxelles.

M. VERLANT, Directeur des Beaux-Arts de Belgique.

DAMES PATRONNESSES

S. A. R. Madame la Duchesse DE VENDÔME.
Madame la Duchesse D'UZÈS, Douairière.
Madame la Comtesse ED. DE POURTALÈS.
Madame la Vicomtesse DE JANZE.
Madame la Princesse DE LUCINGE-FAUCIGNY.
Madame P. DU TOICT.

COMITÉ D'HONNEUR

S. A. R. le DUC DE VENDÔME.

M. FRANCK CHAUVEAU, Sénateur, Membre du Conseil des Musées du Louvre.

M. ROUJON, Directeur honoraire des Beaux-Arts, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

M. le Marquis DE BEAUFFORT, Sénateur.

M. VAN OVERLOOP, Conservateur en chef des Musées Royaux des Arts décoratifs et industriels.

M. HIPPERT, Conseiller à la Cour d'Appel, Président du Cercle Artistique et Littéraire.

M. DESTRÉE, Conservateur des Musées Royaux des Arts décoratifs et industriels.

M. VALÈRE MABILLE, Président de la Fédération des Sociétés françaises de Bienfaisance de Belgique.

COMITÉ EXÉCUTIF

M. PAUL DU TOICT, Président.

M. LEROUX, Président de la Société française de Bienfaisance de Bruxelles.

M. BOREL, Conseiller de la Légation de France.

M. le Baron DE BERCKHEIM, Secrétaire de la Légation de France, à Bruxelles.

M. LOUIS LE NAIN, Membre de l'Académie Royale de Belgique, Membre de la Commission administrative du Musée d'Ixelles.

M. CH.-L. CARDON, Membre de la Commission directrice des Musées Royaux de Peinture et de Sculpture, Membre de la Commission Royale des Monuments, etc.

M. ARTHUR BLOCHE, Expert près la Cour d'Appel de Paris.

M. A. BÉON, Directeur de la Succursale de la Maison Erard, à Bruxelles.

M. LACOULOUMÈRE, Inspecteur Adjoint des Théâtres, attaché à la Direction des Beaux-Arts.

M. VAN HOLDER, Peintre décorateur.

M. DOISTAU, Industriel.

M. BERNARD FRANCK, Industriel.

M. FERNAND VAN DEN CORPUT, Avocat à la Cour d'Appel.

COMITÉ DE LA PRESSE

M. CH. TARDIEU, Membre de l'Académie Royale de Belgique.

M. JEAN DUPUY, Président du Comité général des Associations de la Presse française, Directeur du *Petit Parisien*.

M. GASTON CALMETTE, Directeur du *Figaro*.

M. G. SABATIER, Membre du Syndicat des Directeurs de journaux, Directeur du journal *L'Eclair*.

M. ARTHUR MEYER, Directeur du *Gaulois*.

M. DE NALÈCHE, Directeur du *Journal des Débats*.

M. A. PÉRIVIER, Directeur du *Gil Blas*.

M. EPHRUSSI, Directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*.

M. JULES COMTE, Directeur de la *Revue de l'Art Ancien et Moderne*.

CONSEIL D'ADMINISTRATION

DE LA

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE BIENFAISANCE DE BRUXELLES

PRÉSIDENT HONORAIRE :

M. VAXELAIRE-CLAES.

PRÉSIDENT :

M. LEROUX.

VICE-PRÉSIDENTS :

MM. DU TOICT et WATREMEZ.

SECRÉTAIRE :

M. DU CHASTAIN.

SECRÉTAIRE ADJOINT :

M. GUIZOT

TRÉSORIER :

M. FROGNET.

DIRECTEUR DE L'ÉCONOMAT :

M. DESFORGES.

MEMBRES DU CONSEIL :

MM. BARBIER.
BÉON.
BOUDON.
VIAL.

MM. LEFEVRE.
VASSET.
VIEL.

PRÉFACE

Une Exposition d'Art français du XVIIIe siècle à Bruxelles? — L'heureuse et neuve idée!

Rapprocher momentanément des musées où le génie d'un Rubens s'épanouit, les étrangers que ce génie féconda! A sa descendance directe, opposer l'illégitime et charmante lignée qu'il eut à Paris sans le savoir. Autour du chef de famille, du créateur et du père de la race, grouper cet enfant de l'amour qu'est Watteau, ces petits bâtards qui eurent nom Pater et Lancret, Bonaventure de Bar et Michel Ollivier. Montrer en quoi l'observation attendrie et la vision délicate d'un Chardin s'apparentent à la fine bonhomie, à la couleur blonde et légère d'un Teniers. En regard des probes et nettes effigies de la vieille Flandre, placer les accents décisifs, la touche grasse et le modelé scrupuleux, sous des allures si libres, d'un Latour. Rattacher à Rubens encore Largillière et les plis cassants de ses satins, la noble opulence de ses velours, Fragonard et les carnations transparentes, l'épiderme rosé de ses baigneuses. Rappeler ainsi l'enseignement que, revenus des conventions et des recettes italiennes, soustraites à la tyrannie du style noble, les Français, au déclin du Grand Roi, surent tirer de la peinture flamande; comment leur instinct comprimé reprit ses droits; comment ils éclaircirent leur palette; comment, enfin, ramenant dans leur métier plus de souplesse, plus de naturel aussi dans leur grâce, ils s'affirmèrent à la fois finement peintres, décorateurs précieux, fantaisistes exquis, subtils et légers inventeurs.

L'éveil une fois donné par les peintres, les sculpteurs aussi se modernisent, et la grandiloquence italienne les touche moins, leur appétit de vérité s'aiguise. Sans doute, dans la grande décoration, à laquelle surtout ils s'emploient, — comme l'ont fait les Adam et leurs contemporains dans le Bassin de Neptune, à Versailles, — ils utilisent encore les vieux gestes, mais ils n'exagèrent plus, comme Puget, la redondance. Le style les inquiète juste assez pour donner à leurs créations toute la

tenue exigée par la collaboration du sculpteur avec l'architecte. Dans le morceau de genre ou la statue isolée, ils n'ont d'autre souci que l'arabesque élégante des lignes, la grâce du sentiment et, — caractéristique encore inédite, — la vérité dans le rendu de la chair. Avec eux, l'enfant fait son entrée en sculpture, et quelle entrée brillante! Quoi de savoureux comme les Amours ou les Etudes d'enfants de Bouchardon, de Falconet, de Pigalle? Et dans ces chairs potelées, à la fois résistantes et molles, grassouillettes et solides, creusées d'innombrables fossettes, quel est l'observateur qui ne reconnaitrait pas la même inspiration que dans Rubens, le souvenir persistant et vivace de ses délicieux *bambini* et de ses angelots pétris de nacre et de rose?

De la statuaire proprement dite, le mouvement s'étend et se propage; il envahit la pièce décorative, il y jette des flots de naturel et des torrents de vie. Aux correctes et sages inventions, aux lourdes et massives figures introduites dans la décoration Louis-quatorzième par Lepautre, comparez les admirables morceaux dont s'égaye la garniture en bronze posée par Caffieri à la cheminée de la chambre à coucher du Dauphin, à Versailles. — Quel abime entre les deux formes d'art!

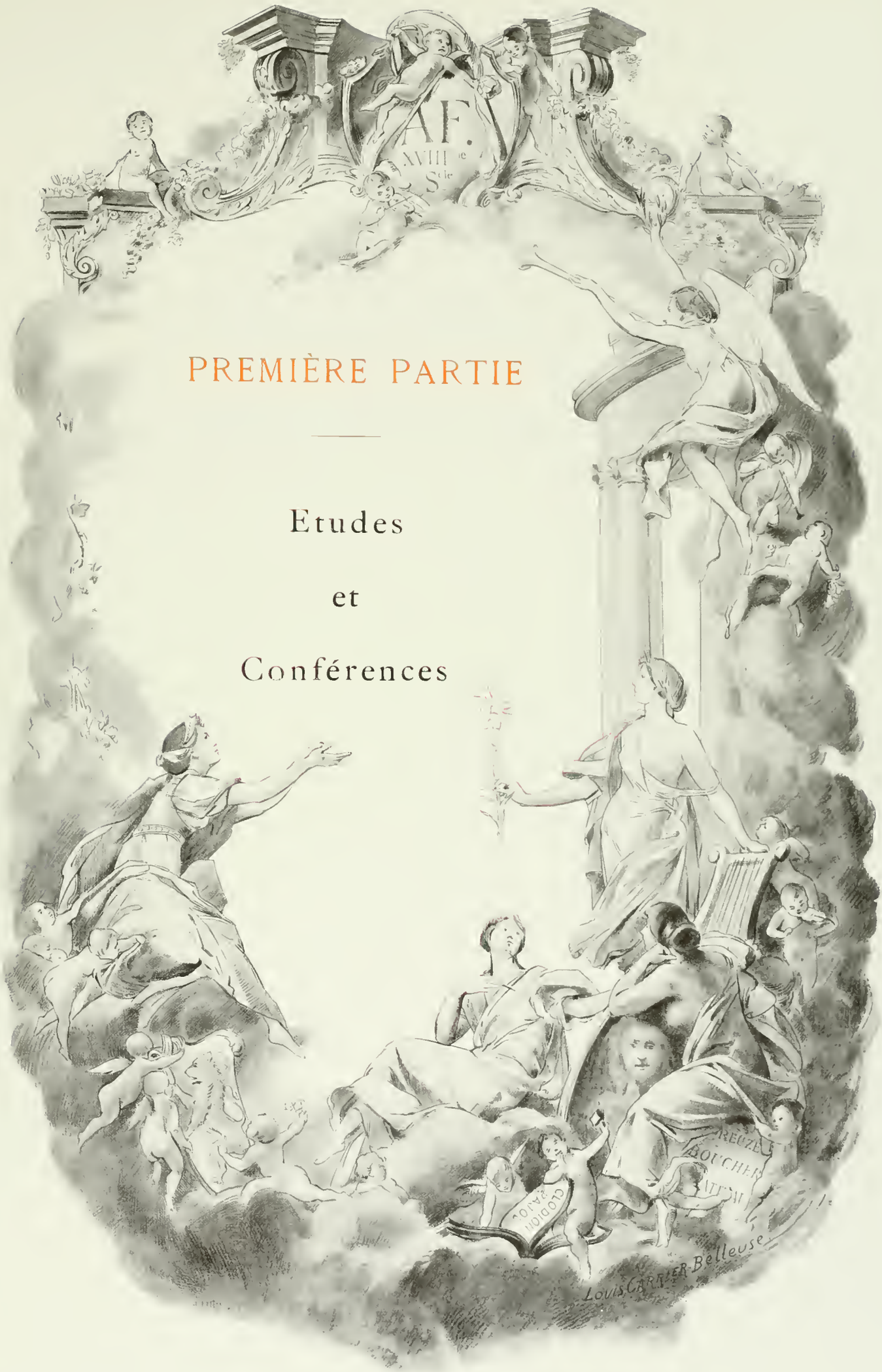
Et c'est en tout le même retour à une nerveuse et fine élégance : dans le meuble, un instant compromis par les excès du rocaille, et qui revient, le demi-siècle écoulé, à la distinction la plus sobre; dans la tapisserie, qui de plus en plus s'humanise et dont les motifs, quand ils ne s'en forment pas dans le caprice, tournent à la fête galante; dans l'orfèvrerie qui, sans cesser d'être digne, s'émancipe et se contourne comme le bronze; dans la porcelaine enfin, dont le véritable règne commence au moment où celui de Louis XV va finir.

C'est l'heure du retour à l'antique, aux formes droites, corrigées dans le principe par une grâce ornementale toujours vive et un besoin toujours criant d'élégance, mais qui se durciront peu à peu et retourneront, sous le Directoire, à une froideur massive, à une opulence lourde dont les âmes éprises de finesse souffriront.

Mais l'art du mobilier, plus que tout autre, est le reflet d'une société et d'un temps. Et que de changements, dans cette société bouleversée, venaient de s'accomplir!

On les suivra pas à pas, ces changements, dans les peintures, les sculptures, les ciselures, dans le mobilier et les pièces d'art ornemental qui sont venus, pour un temps, se grouper, en plein cœur de Bruxelles, dans cette exposition. Et l'on y trouvera une instructive et piquante leçon de choses.

Fr. THIÉBAULT-SISSON.



PREMIÈRE PARTIE

Etudes et Conférences

Le 16 janvier 1904, S. E. Monsieur Gérard, Ministre de France à Bruxelles, entouré de Monsieur H. Marcel, Directeur des Beaux-Arts et délégué du Gouvernement Français, de Monsieur Leroux, Président de la Société française de Bienfaisance, et des membres du Comité organisateur, recevait dans les vastes Salons de la rue Royale, n° 265, Sa Majesté Léopold II, Roi des Belges, qui, accompagnée de Son Altesse Royale la Princesse Clémentine, venait inaugurer l'Exposition d'Art Français du XVIIIe Siècle.

Dans Sa sollicitude habituelle pour toutes les manifestations d'art, et guidée par Sa sympathie si grande pour les œuvres françaises, Sa Majesté le Roi avait daigné accorder Son Haut Patronage à cette entreprise.

Une foule élégante, la présence des autorités locales, du corps diplomatique et de nombreuses notabilités françaises et belges, faisaient de cette cérémonie une solennité brillante. Le soir, les membres du Comité se retrouvaient en un banquet où Monsieur H. Marcel, Directeur des Beaux-Arts, prenait la parole et, après avoir rendu hommage aux organisateurs de l'Exposition du XVIIIe siècle français, et en particulier à Monsieur du Toict, Président de la Chambre de Commerce et d'Industrie et Vice-Président de la Société française de Bienfaisance, qui a prodigué au service de l'œuvre entreprise son activité et son temps, prononçait l'allocution suivante :

VUE D'ENSEMBLE DE LA SALLE

Discours de M. Henry Marcel

DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS

NOUS sommes heureux, Messieurs, de faire connaître de plus près, de faire pénétrer plus intimement par l'opinion et la critique belges l'art de notre XVIIIe siècle.

S'il n'est pas une phase de notre histoire qui, par l'éclat et le rayonnement de la Pensée, fasse plus d'honneur à l'esprit humain, il n'est pas une époque de notre Art à laquelle nous soyons plus passionnément attachés.

L'un d'ailleurs seconde et complète l'autre; et, de même que les grandes conceptions catholiques d'un saint Bernard avaient revêtu sur sa terre natale, dans nos basiliques ogivales, leur traduction plastique la plus éloquente et la plus haute, il était naturel qu'une ère de civilisation différente, descendue des cimes mystiques et toute adonnée à la préoccupation d'édifier dans le monde une société rationnelle et policée, ayant trouvé en France ses organes les plus retentissants et les plus persuasifs, s'y exprimât parallèlement en perfection, par les formes artistiques dont notre Exposition vous fournit un raccourci.

La nature humaine, avec son besoin de bonheur, son essor vers une destinée supérieure, non plus incorporelle, mais faite de réalités épurées et choisies, se reconnut du coup dans l'idéal souriant qui se manifestait à elle. Jamais ne s'était formulé avec cette exquisité l'art d'accommoder le décor aux proportions et aux besoins de la vie, d'associer la joie des sens aux extases de l'esprit et, comme l'a dit un poète :

Faire des voluptés les prêtresses du beau.

De là cette fortune soudaine, universelle qui, à Vienne, à Berlin, à Saint-Pétersbourg, dans les milieux les plus différents, acclimata dès la première heure tant de délicats chefs-d'œuvre; de là cette vogue soutenue et toujours croissante qui, à travers le monde entier, dépiste, pourchasse, emprisonne jalousement les moindres reliques de cette époque privilégiée : une montre, un miroir, un éventail, une bonbonnière, une boîte à mouches.

La grandeur et la fierté de l'âge précédent sont assurément étrangères à ces menues merveilles; mais, n'est-ce rien en revanche que d'avoir dépouillé ce quelque chose de tendu et d'autoritaire qui caractérise l'art de Louis XIV, et qui semble symboliser un règne avide de domination et insatiable de conquêtes ?

Les choses ont changé : la France éclairée par ses revers, se contente d'un juste équilibre et substitue la propagande des idées à celle des armes. Le despotisme s'y relâche en toutes choses : la liberté de la vision, le caprice et les trouvailles du goût personnel,

voilà ce qui va primer désormais; et c'est pourquoi notre époque d'individualisme, débarrassée des *credo* officiels et des lisières académiques, s'avoue et se complait si volontiers dans cet art, qualifié naguère de frivole, et dont les fantaisies les plus osées recouvrent d'ailleurs le plus solide savoir, le plus fin sentiment de la mesure et de la convenance.

Il est une raison encore qui assure l'éternité aux créations artistiques du XVIIIe siècle français. Elles sont l'expression, achevée et complète, de l'élément qui perpétue à travers les âges, avec la race elle-même, ce qui fait le charme et le prix de la vie : la Femme.

De même que les tableaux et les statues de ce temps ne forment qu'un long poème consacré à la diviniser, les meubles, les objets de décoration, de toilette et d'utilité semblent se modeler sur ses formes, épouser ses courbes gracieuses, imiter ses molles rondeurs, solliciter son toucher délicat, encadrer ou refléter les enchantements de son visage. Et si la femme est, dans la société, par l'attraction de sa beauté comme par les égards dus à sa faiblesse, un précieux agent de civilisation; si par la douceur qu'elle communique aux mœurs, l'harmonie et le raffinement qu'elle imprime aux manières, elle est l'auxiliaire né des idées d'humanité et des doctrines de tolérance, une logique secrète relie encore, en ce point, la propagande des encyclopédistes, et l'inspiration galante d'un Boucher ou l'érotisme brûlant d'un Fragonard.

Vous le voyez, Messieurs, pour peu qu'on y réfléchisse, il n'y a pas deux parts à faire dans ce que Michelet, tout à son aversion pour la dureté froide de l'âge de Louis XIV, appelait le vrai « grand siècle ». Même ses grâces sensuelles, même ses déshabillés font penser, parce qu'il y a, dans ces licences de l'art, l'impérieux appel de la liberté, le goût passionné de la vie, la notion nouvelle, profonde et vraiment révolutionnaire, que le but de l'existence est en elle-même et que, dans l'incertitude de l'au-delà, c'est ici-bas que l'homme doit, par son effort actif et incessant, réaliser lui-même son « paradis ».

Quoi qu'on puisse penser, Messieurs, de ces doctrines, elles n'en sont pas moins de plus en plus, et par la force des choses, les inspiratrices de la civilisation moderne. Le XVIIIe siècle prend par là une importance capitale qui le place aux antipodes, mais sur le rang du XIIIe siècle, parmi les étapes décisives de l'Histoire.

Et si l'on songe qu'à cette grandeur et à cette audace intellectuelles, il joint les séductions les plus exquises et la sociabilité la plus rare, on conviendra que l'hommage où il se reconnaîtrait le mieux est un banquet comme celui-ci : convives choisis, fleurs rares, lumières étincelantes, mets raffinés, et vous vous associerez, Messieurs, à la libation que je fais ici, de cette coupe pétillante, aux mânes légers de nos admirables, de nos délicieux ancêtres.

Conférence de M. Jules Guiffrey

MEMBRE DE L'INSTITUT
ADMINISTRATEUR DE LA MANUFACTURE NATIONALE DES GOBELINS

MESDAMES, MESSIEURS,

Il manquerait un trait essentiel au tableau de l'art français au XVIIIe siècle, si les tapisseries des Gobelins et de Beauvais n'y figuraient pas. Les organisateurs de l'Exposition de Bruxelles l'ont compris, et le Gouvernement français, s'empressant de répondre à leur requête, leur a confié quelques-unes des tentures du mobilier national, caractérisant le mieux la fabrication des Gobelins au temps de Louis XV.

Il a semblé aussi que l'art de la tapisserie, comme la peinture, la sculpture, le théâtre, la musique, la poésie et la littérature, comportait quelques explications; que, de plus, l'histoire de nos manufactures offrirait quelque intérêt aux habitués de l'exposition de l'art au XVIIIe siècle. Voilà comment l'administrateur de la manufacture des Gobelins se présente ici devant vous et, en débutant, sollicite votre bienveillante attention.

Le caractère de cette exposition trace et limite le programme des explications qui vont suivre. Il ne saurait être question maintenant que des ouvrages exécutés aux Gobelins et à Beauvais, entre 1700 et 1789, et aussi des hautes personnalités ayant exercé une influence sur la direction et le travail de nos deux manufactures nationales durant cette brillante période.

On avait bien pensé d'abord esquisser rapidement l'histoire des ateliers ayant vécu et prospéré dans les différents pays de l'Europe au XVIIIe siècle. Mais la tâche était trop vaste; il a fallu y renoncer. D'ailleurs, les savants de ce pays ont, dès longtemps, approfondi la question des tapisseries flamandes. Alexandre Pinchart, dès 1858, Alphonse Wauters, en 1878, ont laissé sur les métiers bruxellois des travaux à peu près définitifs, et qui font autorité en la matière.

Mais il n'est pas hors de propos de dire, pour commencer, quelques mots sur la fabrication de la tapisserie.

Avant tout, il paraît nécessaire de bien poser ce principe essentiel : la tapisserie n'est autre chose qu'une étoffe formée de l'entre-croisement de fils de chaîne et de fils de trame, absolument comme la toile ou le drap. En outre, point capital également, la tapisserie, par sa nature, par les matières qui entrent dans sa contexture, par son infinie variété, par le talent qu'elle exige de ses ouvriers, occupe une place parmi les créations les plus

magnifiques, les plus merveilleuses du génie humain. Nulle décoration n'est comparable à une belle tapisserie, et la récente exposition des tentures de la couronne d'Espagne, exposition qui a fait tant d'honneur aux vieux maîtres bruxellois, a prouvé qu'un panneau en laine et soie tissé par un artisan habile, d'après le modèle d'un peintre renommé, se pouvait mettre au même rang que les chefs-d'œuvre des artistes les plus illustres. Il n'y a nulle exagération à cela; et quand on a pu comparer, comme cela nous est arrivé bien des fois, les copies avec les originaux, on est obligé de convenir que l'œuvre du tisseur l'emporte souvent sur celle du peintre.

Je viens de dire que toute tapisserie se composait d'une chaîne et d'une trame. Autrefois, la chaîne était toujours en laine ou en chanvre; le coton n'a fait son apparition que récemment. On ne l'a jamais employé avant 1800, et la présence du coton dans le corps d'un tissu trahit un travail moderne.

Le tissu des Gobelins emploie huit fils de chaîne au centimètre, soit huit cents fils au mètre, tandis que Beauvais compose sa chaîne avec dix fils par centimètre. Quelquefois même, il dépasse ce chiffre pour des ouvrages de dimension exiguë. On croit généralement qu'une tapisserie est d'autant plus précieuse qu'elle est plus serrée de chaîne. Grave erreur. Comme la trame est en proportion de la chaîne, on arrive parfois, en exagérant la délicatesse de l'une et de l'autre, à produire un tissu très faible et inconsistant. Quant à la trame à l'aide de laquelle sont reproduits sur la chaîne les dessins indiqués par le modèle, elle se compose presque toujours de laine et de soie, auxquelles est ajouté, dans les tentures riches, du métal, argent ou argent doré. Le métal présente un grave défaut : il noircit rapidement. Il n'est presque jamais mis en œuvre dans les manufactures royales au XVIIIe siècle. On s'en sert encore aujourd'hui, mais rarement; on le remplace avantageusement par des fils de soie, de couleur grise pour l'argent, de couleur jaune pour l'or.

La soie a été de tout temps fort employée dans la tapisserie, en particulier dans les parties claires. Elle garde moins bien la couleur que la laine, et résiste moins à l'action de la lumière. Elle se brûle; les fibres tombent en poussière. On a essayé parfois de tisser des tapisseries tout en soie. Le résultat n'est pas heureux. Une tenture de soie, sans mélange de laine, présente un aspect froid et cassant, désagréable à voir.

Le même défaut peut être constaté dans ces tapis d'Orient, qu'on importe depuis quelques années, à l'aspect si brillant, en soie ou en mohair. Ils ne prévaudront jamais contre les beaux tapis de laine. Presque tous les tapis persans d'une date ancienne sont en laine.

La laine est la véritable matière de la tapisserie et du tapis. Elle conserve mieux la couleur que la soie; elle donne de l'éclat et de la profondeur aux ombres. Avec quelques précautions, on la protège contre les insectes. Malheureusement, les matières colorantes employées pour les tons foncés exercent une action corrosive sur les noirs et les bruns. Ce sont les premières couleurs qui se trouvent attaquées dans les tapis d'Orient comme dans les tapisseries. Quoi qu'il en soit, la laine reste la matière par excellence des tentures murales comme des tapis de pied, d'Orient ou d'Occident.

Encore faut-il employer une matière de qualité supérieure; or, on a maintenant beaucoup de peine à s'en procurer, depuis quelques années surtout. La laine employée au cours des siècles précédents provenait de nos pays : elle était soyeuse, se teignait facilement;

on était toujours sûr de sa qualité. Depuis les importations considérables de l'Australie et de l'Amérique du Sud, les qualités changent à chaque livraison. Les fils composés de fibres de provenance diverse reçoivent inégalement la matière colorante; rien de plus malaisé aujourd'hui que d'obtenir un fond bien uni.

Une des grosses difficultés de l'art du tapissier est donc la teinture. Les Gobelins possèdent, depuis leur origine, un atelier de teinture renommé. Son emplacement n'a pas varié depuis le XVIIIe siècle. Il fut dirigé sous Louis XIV par un Flamand, Josse Van den Kerchove, qui passait pour un praticien d'une habileté consommée. Van den Kerchove resta quarante ans et davantage chargé de toutes les manipulations des laines et des soies, et donna toute satisfaction aux tapissiers. On se servait alors des matières colorantes encore en usage à la manufacture; elles se bornent à trois ou quatre produits végétaux ou animaux : la cochenille et la garance fournissent tous les rouges, les bleus sont tirés de l'indigo, les jaunes de la gaude. L'alizarine et tout autre dérivé de la houille sont jusqu'ici impitoyablement proscrits.

La question de teinture est capitale dans un atelier de tapisseries, cela se conçoit : la beauté et la durée de l'ouvrage dépendent de la solidité des tons. Aussi importe-t-il, par-dessus tout, de n'employer que des couleurs résistantes à l'air et à la lumière. Cette question a toujours été à l'ordre du jour. Elle jeta le trouble au milieu du XVIIIe siècle dans nos ateliers des Gobelins. Les artistes, Oudry à leur tête, voulaient que les tapissiers se conformassent strictement au modèle, pour les colorations comme pour le dessin. Les tapissiers ripostaient, en disant qu'il existe des couleurs dites de tapisserie parce que, seules, elles sont solides, qu'on n'avait jamais auparavant employé que celles-là, et que ce serait compromettre la durée et l'avenir de la tapisserie que de se soumettre aux exigences des artistes. Le débat dure encore.

Rien de plus rare, il faut le reconnaître, qu'un modèle bien approprié à sa destination. Aussi, ne saurions-nous laisser passer l'occasion d'en signaler un qui se trouve ici même. On voit exposé, à Bruxelles, dans le vestibule de l'hôtel de ville, un carton attribué à Bernard Van Orley, qui montre bien les qualités essentielles d'un modèle de tapisserie. La ligne des contours fermement tracée, la lumière et les ombres du modèle nettement indiquées, suffisent au tapissier pour appliquer sur ce canevas les couleurs conventionnelles de la tapisserie. L'artiste a indiqué les colorations diverses, mais très faiblement, laissant au tisseur le soin de leur donner l'intensité voulue. Si on copiait littéralement ce modèle, on arriverait à un détestable résultat, et cependant ce carton est admirablement adapté à son but; à cet égard, c'est un véritable chef-d'œuvre.

Autrefois, le magasin des laines et des soies d'un tapissier contenait peut-être une centaine de nuances au plus : cela suffisait à tous les besoins. La classification établie par Chevreul, d'après un système qu'on assure être scientifique, comporte 14,421 tons. Jamais ce vaste programme n'a été exécuté dans toute son étendue. Il existe réellement plus de 10,000 nuances de laines teintes, toutes dérivées des trois couleurs primaires : rouge, jaune, bleu, et des combinaisons infinies de ces trois couleurs. C'est beaucoup trop, et la surabondance des ressources cause plus d'embarras peut-être que la pénurie.

Voyez les tapisseries anciennes de la fin du XVe siècle. Il n'y a pas trente tons différents. Trois nuances suffisent au modelé d'une draperie. Et l'effet d'ensemble est autrement puissant, harmonieux que celui des tentures modernes.

Le prisme solaire est le point de départ de la classification moderne de Chevreul. Or, la théorie du prisme repose sur une erreur manifeste, et notre grand chimiste, frappé lui-même du double emploi de deux couleurs identiques : *indigo* et *bleu*, a recherché et signalé l'origine de cette singulière confusion.

Le fait vaut la peine d'être conté. Le prisme, comme on sait, a été noté par le grand savant anglais Newton. C'est lui qui a fixé à sept le nombre des tons. Or, cette juxtaposition de l'indigo et du bleu ne se justifie pas; c'est comme si on distinguait la cochenille du rouge. Chevreul, étonné de cette confusion, parvint à découvrir la cause de cette erreur : Newton était fort lié avec un musicien italien de son temps; voulant lui être agréable, il appliqua à la gamme des tons la même division qu'à celle des sons; de là est venue la séparation de l'indigo et du bleu, puisqu'il fallait trouver sept notes colorées pour répondre aux sept notes musicales. Et cette confusion, volontairement admise par un grand savant, s'est perpétuée pendant un siècle et demi; elle persiste encore. Il n'y a, en somme, que trois couleurs : rouge, jaune, bleu; toutes les autres dérivent de celles-là. Quant à chercher un rapprochement quelconque entre les notes musicales et les tons, c'est une entreprise bien souvent tentée et tout à fait illusoire. Ajoutons enfin qu'il n'existe que des procédés empiriques pour noter et déterminer la gamme des tons.

Arrivons à nos manufactures de tapisseries au XVIIIe siècle. Les Gobelins et Beauvais étaient alors soumis à un régime très différent. Les premiers travaillent exclusivement pour le Roi, qui prend à son compte tous les frais, tandis que la manufacture de Beauvais, quoique d'institution royale, doit trouver ses moyens d'existence dans la vente de ses productions. Son directeur opère ainsi à ses risques et périls.

Autre différence : les Gobelins emploient les métiers de haute et de basse lisse. A Beauvais, on ne connaît que la basse lisse. Au surplus, il est à peu près impossible, même à l'œil le plus exercé, de décider sur quel métier une tapisserie a été tissée. C'est d'ailleurs un préjugé sans fondement bien que très répandu de donner la préférence au travail de haute lisse sur celui de la basse lisse.

Au XVIIIe siècle, les manufactures de tapisseries sont comprises dans les attributions du directeur des Bâtiments, Académies et Manufactures de France, qui a remplacé le surintendant des Beaux-Arts, et exerce les mêmes fonctions sous un titre plus modeste.

Le directeur des Bâtiments est toujours un personnage important, souvent un grand seigneur. Aussi, a-t-il sous ses ordres un délégué qui s'occupe spécialement de la surveillance et du travail des manufactures. Pendant tout le XVIIIe siècle, à une seule exception près, ce directeur en second des manufactures royales est un architecte. Dans ces fonctions se succèdent Robert de Cotte, son fils Jules-Robert de Cotte, Garnier d'Isle, Soufflot, le peintre Pierre et enfin Guillaumot, qui traverse la Révolution et ne disparaît que sous l'Empire.

Pour diriger les tapissiers, un peintre était indispensable; il a le titre d'inspecteur des travaux. On commence par nommer à ces fonctions des artistes de réputation et de talent modestes, Mathieu et Châtelain; bientôt, cette charge délicate et importante est attribuée à des maîtres possédant plus d'initiative et d'originalité. Oudry, Boucher, Pierre, Hallé, Durameau, Belle sont successivement investis de la mission de surveiller l'exécution des tapisseries, sans s'occuper des questions administratives confiées aux directeurs-architectes.

Enfin, les ateliers ont à leur tête quatre ou cinq entrepreneurs, auxquels est dévolue la surveillance permanente des tapissiers. Ils ont la responsabilité et l'honneur du travail; les pièces sont signées de leur nom. Les chefs des ateliers de haute lisse sont : Jans fils et Lefebvre fils, De la Tour, Audran père et fils, Monmerqué, Cozette. La basse lisse a pour directeurs Delacroix, Souette, de la Fraye, Le Blond, Neilson, Monmerqué et Cozette.

Le duc d'Antin, qui remplace, en 1708, à la tête du service des Bâtiments du Roi, le célèbre architecte Jules-Hardouin Mansart, est une figure bien originale, à laquelle il convient de s'arrêter un moment. Ce n'est pas d'ailleurs sortir du sujet, car peu d'administrateurs exercèrent une influence aussi heureuse sur le développement de l'art de leur temps et, en particulier, de la tapisserie. Les tentures qui font le plus d'honneur aux tapissiers du XVIIIe siècle, ont été presque toutes mises sur le métier pendant l'administration du duc d'Antin; il faut remarquer qu'il conserva la Direction des Bâtiments du Roi une trentaine d'années, de 1708 à 1737.

Ce grand seigneur, dont Sainte-Beuve, dans ses *Lundis*, a tracé un portrait inoubliable, fut à la fois le type du courtisan raffiné et du gentilhomme accompli. Le *Cortegiano*, de Baldassare Castiglione, ce manuel de l'homme de cour au XVIe siècle, ne lui eût rien appris. Il semblait que la légitimité de sa naissance éloignât le fils du marquis et de la marquise de Montespan des charges de cour pouvant le rapprocher du maître. Il sut triompher de toutes les préventions, et conquérir de haute lutte la confiance de Louis XIV. On connaît la fameuse anecdote racontée par cette mauvaise langue de Saint-Simon sur le rideau d'arbres du château de Petit-Bourg, où le Roi avait pris l'habitude de s'arrêter pour passer la nuit, en allant de Versailles à Fontainebleau. Un jour, le Roi avait critiqué une allée d'arbres séculaires qui cachaient l'horizon; l'année suivante, le duc s'arrangea pour provoquer la même observation et, dans la nuit, les arbres, sciés d'avance, avaient disparu.

Le duc montra parfois un esprit caustique, dont un exemple bien caractéristique nous est fourni par la description de l'accident arrivé aux dames de la Cour, entre Provins et Montereau, au retour de leur voyage à Strasbourg, où une ambassade extraordinaire, dont le duc d'Antin était le chef, avait été chercher Marie Leczinska, la future Reine de France. Le directeur des Bâtiments voulut perpétuer le souvenir de cet épisode plaisant du voyage, et voici dans quels termes il traçait à Lancret le programme du dessin qui fut exécuté pour le Roi, et payé 400 livres à l'artiste; malheureusement, ce croquis quasi historique a disparu :

Dans le voyage de la Reine, il est arrivé plusieurs accidens, mais surtout de Provins à Montereau, où le second carrosse des dames s'embourba de façon qu'on ne put le retirer.

Six dames du palais furent obligées de se mettre dans un fourgon avec beaucoup de paille, quoiqu'en grand habit et coiffées; il faut représenter les six dames le plus crotesquement qu'on pourra et dans le goust qu'on porte les veaux au marché et l'équipage le plus dépenaillé que faire se pourra.

Il faut une autre dame sur un cheval de charrette, harnaché comme ils sont ordinairement, bien maigre et bien harassé, et une autre au travers, sur un autre cheval de charrette, comme un sac, et que le panier relève de façon qu'on voye jusques à la jarretière, le tout accompagné de quelques cavaliers culbutez dans les crottes et de galopins qui éclairent avec des brandons de paille.

Il faut aussy que le carrosse resté parroisse embourbé dans l'éloignement, enfin tout ce que le peintre pourra mettre de plus crotesque et de plus dépenaillé.

Les dames traitées avec tant d'irrévérence par le chef de la caravane, portaient les plus grands noms de France. Elles s'appelaient duchesses de Tallard, de Béthune, d'Epernon; parmi elles figuraient la marquise de Prié, qui avait joué un rôle prépondérant dans le choix de Marie Leczinska, la comtesse d'Egmont, les marquises de Nesle et de Matignon.

Mais ce qui nous importe surtout, c'est que le duc d'Antin fut un excellent directeur des Bâtiments. Affable envers ses inférieurs, il savait exiger d'eux l'accomplissement intégral de leurs devoirs. C'est ainsi qu'il écrivait au directeur de l'Académie de Rome, qui lui avait laissé ignorer un incident dont le directeur des Bâtiments aurait dû être informé avant tout autre : « Souvenez-vous, Monsieur, que je n'aime pas qu'on me manque. »

Quand ce grand seigneur arriva au pouvoir, l'art de la tapisserie venait de subir une évolution suivie d'une rénovation complète. Aux grandes scènes historiques et mythologiques du temps de Louis XIV avaient succédé, depuis quelques années, d'une part, des compositions toutes nouvelles, comme les portières des Dieux et les Mois grotesques, de Claude Audran, ces chefs-d'œuvre de l'art décoratif, où le sujet devient tout à fait secondaire ; d'autre part, les grandes pages de Coypel, de Restout, de Jouvenet, tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament, inspirées par les préoccupations religieuses de la dernière partie du règne de Louis XIV.

Le duc d'Antin n'avait pas eu de part à ces commandes. On lui doit, par contre, quelques-unes des tentures les plus ingénieuses et les plus caractéristiques du temps de la Régence. C'est à lui notamment que revient l'idée première de cette suite de don Quichotte qui, à travers les trois ou quatre transformations successives de son encadrement, est demeurée et demeurera le type par excellence de la tapisserie décorative et aussi de l'art du XVIIIe siècle. Charles Coypel avait peint vingt-huit sujets tirés du roman de Cervantes. Ils sont presque tous conservés à Compiègne. Les alentours, les fleurs sont de Lemaire le cadet et de Louis Tessier; ces artistes firent preuve dans l'exécution de ces accessoires d'un talent des plus distingués, et les tapissiers se montrèrent à la hauteur de leurs modèles. Certains tableaux furent répétés maintes et maintes fois. On compte jusqu'à quinze reproductions d'un même sujet. Il est impossible de dresser la liste de toutes les copies des modèles de Coypel. Ils ont fourni au moins 175 tapisseries, dont fort peu de basse lisse.

Une des suites les plus célèbres et les plus magnifiques du règne de Louis XIV avait été l'*Histoire du Roi*. Le duc d'Antin songea-t-il à lui donner un pendant alors que le nouveau souverain n'atteignait pas encore sa vingtième année? On l'a dit. Toujours est-il que la commande des seules compositions inspirées par l'histoire contemporaine lui est due. Les deux grandes scènes qui représentent l'arrivée de l'ambassadeur turc, Méhémet Effendi, venant féliciter le jeune Roi de la part du Sultan, et sa sortie du jardin des Tuileries après l'audience royale sont de véritables pages d'histoire. Elles donnent la meilleure idée du talent de Charles Parrocel ; elles offrent les détails les plus précis sur le costume civil et militaire. Et ce qui augmente singulièrement la valeur de ces deux tapisseries, c'est qu'il n'en existe qu'un seul exemplaire.

Non moins précieuse comme document historique est la série des Chasses de Louis XV, dont l'exécution fut confiée à Oudry par le duc d'Antin. Le peintre des fables de La Fontaine nous a laissé là une série de compositions, où la cour royale est peinte au vif dans une de ses distractions préférées. Les neuf panneaux de cette tenture

nous font passer par toutes les péripéties du drame cynégétique, en nous mettant sous les yeux les sites les plus pittoresques des forêts de Fontainebleau et de Compiègne. De tels tableaux sont en quelque sorte de véritables pages d'histoire.

A la direction du duc d'Antin remonte encore la commande de la nouvelle tenture des Indes, refaite par François Desportes de 1735 à 1740, d'après les originaux offerts jadis à Louis XIV par le prince Maurice de Nassau. Fort originales de composition, ces tapisseries obtinrent un succès qui les fit répéter bien souvent lorsque les modèles nouveaux venaient à manquer. On les recopiait encore sous la Révolution.

Enfin, le duc d'Antin eut aussi l'idée de cette tenture d'Esther dont Jean-François de Troy peignit les premiers tableaux à Paris, avant d'aller prendre la direction de l'Académie de France à Rome, et qu'il termina en Italie. Ces scènes somptueuses, garnies d'architectures grandioses et d'étoffes magnifiques, obtinrent le plus vif succès. Aussi, la suite d'Esther dont on voit à l'Exposition de Bruxelles deux pages remarquables, ne fut-elle pas remise sur le métier moins de treize fois; comme la tenture comptait sept panneaux, c'est plus de quatre-vingt-dix tapisseries exécutées de 1740 à 1791. Il en existe encore trente-deux ou trente-cinq au Mobilier national.

Le succès de cette série décida le successeur du duc d'Antin, Orry de Vignary, contrôleur général des finances en même temps que directeur des Bâtiments, à confier à de Troy l'exécution d'une nouvelle série de modèles. Le directeur de l'Académie de Rome choisit les aventures de Jason et de Médée, et cette donnée mythologique n'eut pas moins de réputation que les aventures d'Esther et d'Assuérus.

Le successeur du duc d'Antin fut un bon ministre des finances. A-t-on le droit de lui en demander davantage? Et s'il s'occupa peu des Arts, du moins continua-t-il, avec un certain esprit de suite, l'œuvre de son prédécesseur, jusqu'au jour de sa mort (1747).

A la direction du duc d'Antin et de son successeur remontent, donc, les œuvres qui ont établi le plus solidement la réputation de l'art du XVIIIe siècle. Jusqu'à l'avènement de la marquise de Pompadour et de sa famille, les peintres, les décorateurs gardent une certaine retenue de bon goût, et ne tombent pas dans les excès de libertinage autorisés et encouragés par la favorite, pour distraire son amant blasé.

Par quelle aberration singulière, par quelle perversion du sens moral les écrivains, qui devraient stigmatiser l'influence néfaste de cette femme égoïste et avide, tentent-ils encore de nos jours sa réhabilitation et plaident-ils les circonstances atténuantes, en invoquant ses encouragements prodigués aux arts. L'administration de M. Lenormant de Tournehem, l'oncle de la marquise de Pompadour, et du marquis de Marigny, le « frérot », comme on le nommait dans l'intimité, fut-elle donc si brillante? Les œuvres qui datent de leur direction l'emportent-elles sur celles de la période précédente? Sans doute, les compositions quelque peu libres de Boucher, qui fut le peintre préféré de la favorite, sont d'une grâce souveraine. Dans les tentures des Amours des Dieux, notamment, il faut le reconnaître, l'artiste a été merveilleusement secondé par des tapissiers d'une virtuosité exceptionnelle. De là, le succès inouï, prodigieux, de toutes les tentures composées par lui; mais quelque exquise que soit l'impression qui se dégage de cette assemblée de musique exposée par un amateur parisien bien connu, et qui représente ici l'art de Boucher, les belles compositions de don Quichotte, de Parrocel, d'Oudry, de de Troy, ont une tenue, un style autrement nobles et pondérés. C'est bien à tort, selon nous,

qu'on a fait honneur à Mme de Pompadour et à son frère, de la splendeur dont l'art français a brillé pendant le XVIIIe siècle. La parvenue a eu l'habileté d'accaparer les artistes et les écrivains, et c'est par là qu'elle a su faire amnistier les erreurs et les hontes de sa funeste domination.

Les directeurs des Bâtiments qui succédèrent au marquis de Marigny ne cessèrent de porter un vif intérêt aux manufactures royales. Après l'abbé Terray, que la politique avait porté au pouvoir et dont la direction fut d'ailleurs de courte durée, le comte de la Billarderie d'Angiviller, mis par Louis XVI à la tête du service des Bâtiments et des manufactures, montra une sollicitude active et éclairée pour les tapissiers. Mais une révolution dans le goût allait porter à l'art de la tapisserie un coup funeste, qu'il n'était au pouvoir de personne de conjurer.

Jusqu'en 1780 environ, les peintres, chargés de donner des modèles aux tapissiers, s'étaient maintenus dans les traditions de l'art décoratif. A partir de cette date, les tableaux d'histoire remplacent les sujets mythologiques ou allégoriques, les scènes d'opéra et de roman, et ces pages historiques nouvelles sont conçues et exécutées avec la froideur que les élèves de Vien, les émules de David, empruntent aux marbres antiques. La réaction contre les sujets galants, contre les fantaisies amoureuses du règne de Louis XV, entraîne la condamnation sans appel des meilleurs modèles de l'art du XVIIIe siècle. C'est alors que sont mises sur le métier les journées mémorables de l'histoire de France, d'après les peintures froides et conventionnelles de Suvée, de Durameau, de Berthélemy, de Ménageot, de Vincent, de Lebarbier. Ce fut bien pis encore sous la Révolution, quand on proscrivit tous les modèles anciens comme entachés de fanatisme. Boucher lui-même ne trouva pas grâce devant le terrible jury institué pour réformer les Gobelins, et les tapissiers reçurent l'ordre de reproduire les portaits de Marat et de Lepeletier Saint-Fargeau, les deux grands martyrs révolutionnaires, d'après les peintures de David.

Ces tristes errements ne firent que s'accentuer sous l'Empire; les tapissiers durent alors célébrer les victoires et conquêtes de Napoléon Ier. Certes, la tâche impossible qu'on leur proposait fit encore ressortir leur merveilleux talent. Mais quel parti tirer de la *Reddition de Vienne*, par Girodet; des *Préliminaires de la paix de Leoben*, par Lethière; de la *Prise de Madrid* et des *Pestiférés de Jaffa*, par Gros; de l'*Entrevue de Tilsitt*, par Gautherot! Alors fut consacré comme un principe ce monstrueux contre-sens que la tapisserie ne doit être que la copie fidèle, servile de la peinture. L'erreur dure depuis cent ans; elle a porté un préjudice considérable à l'art admirable dont nous parlons; car rien n'est plus difficile que de lutter contre une idée fausse universellement acceptée, que de remonter un courant d'opinion. Et cependant, si l'on veut régénérer et sauver la tapisserie, il faut revenir aux vrais principes et aux méthodes d'autrefois. Il faut remettre en honneur la technique et les procédés du commencement du XVIe siècle. Le salut de la tapisserie est à ce prix.

La manufacture de Beauvais eut, pendant le XVIIIe siècle, une existence indépendante et se trouva dans des conditions économiques bien différentes de celles des Gobelins.

Tandis que ces derniers trouvaient dans le trésor royal d'inépuisables ressources, parfois un peu tardives, il est vrai, l'entrepreneur de Beauvais, travaillant à ses risques et périls, devait suffire aux besoins de la manufacture par la vente des tapisseries. Il recevait bien une subvention de l'Etat et livrait de temps à autre quelques-uns de ses

produits au mobilier de la Couronne; mais ces encouragements modestes étaient loin de couvrir ses frais, et le prix élevé des belles tentures a toujours été un obstacle à la vente courante. La tapisserie n'a jamais prospéré que dans un Etat riche, où le souverain, une société aristocratique et d'opulents amateurs s'intéressent à son existence et pourvoient à ses besoins.

Aussi, l'histoire de la manufacture de Beauvais, au cours du XVIIIe siècle, présente-t-elle une série de lamentables désastres. A Louis Hinard, le fondateur de l'atelier, avaient succédé les Behagle, qui sont obligés d'abandonner l'entreprise vers 1711. Leurs remplaçants, les frères Tilleul, soit négligence, soit incapacité, se trouvent bientôt dans une situation des plus embarrassées. Ils cèdent la place à Merou, dont la gestion donne lieu à des plaintes graves; le voici obligé à son tour d'abandonner la partie vers 1726. C'est à ce moment que le peintre Oudry prend la direction des ateliers et, assisté d'un habile administrateur, le sieur Besnier, rend à la manufacture de Beauvais une prospérité et un éclat qu'elle n'avait jamais connus. Quantité de mobiliers représentant les *Fables de La Fontaine* ou de petits Amours d'après Boucher sortent des ateliers, en même temps que des tentures murales telles que l'*Histoire de Psyché*, la *Tenture chinoise* de Vernansal, des pastorales, des bergerades, des scènes mythologiques, les *Comédies de Molière* par Oudry, les *Jeux Russiens* de Deshayes, les *Convois militaires* de Casanova, les *Combats* de Loutherbourg, etc., etc. Il ne faut pas oublier, dans l'énumération des ouvrages les plus remarquables de cette époque, l'*Histoire de Don Quichotte*, d'après ces cartons de Natoire qui sont conservés au château de Compiègne, dans le voisinage de ceux de Coypel. Cette tenture n'a été exécutée qu'une seule fois; elle se trouve actuellement au palais archiépiscopal d'Aix, en Provence.

Les travaux de Beauvais étaient ainsi des plus variés, et encore n'avons-nous pas parlé des Verdures, qui s'adressaient aux bourses plus modestes; pour vivre, il fallait travailler pour toutes les clientèles. Aussi, trouve-t-on partout, en France et à l'étranger, des échantillons sans nombre de cette production intense. Parfois même, il devient difficile de distinguer un meuble de Beauvais d'un travail aubussonnais; car il est une limite commune où arrivent à se rencontrer les tapissiers de l'atelier royal et de la manufacture provinciale.

Récemment, une grande Revue illustrée reproduisait une série de tapisseries de Beauvais, d'après les compositions de Boucher, empruntées à diverses collections autrichiennes et allemandes. Cette publication a mis en relief une fois de plus la féconde activité de notre atelier au XVIIIe siècle. Hâtons-nous d'admirer les travaux qu'il a laissés, car le temps n'est pas éloigné où les amateurs, qui voudront connaître et étudier les chefs-d'œuvre de nos vieilles manufactures nationales, se verront contraints d'aller les voir en Amérique.

Après la mort d'Oudry, survenue en 1755, son associé Charron prit la direction de la manufacture et la conserva jusqu'en 1780. Ce fut encore une période de prospérité. Charron a pour successeur un ancien fabricant d'Aubusson, le sieur de Menou, commerçant intelligent et actif; celui-ci donna une grande extension à la fabrication. L'entrepreneur de la manufacture recevait à cette époque une subvention de 11,000 livres; de plus, le Roi lui achetait tous les ans des tapisseries jusqu'à concurrence de la somme de 20,000 livres, au taux de 500 livres l'aune. Cent vingt ouvriers étaient alors occupés, soit au tissage des tapisseries et des meubles, soit à la fabrication de tapis genre Savonnerie, introduite

par Menou. La Révolution arrêta complètement le travail. Le directeur s'était retiré en novembre 1793, et l'atelier resta fermé pendant plusieurs années.

Si l'on demandait à quels signes particuliers le travail de Beauvais se distingue de celui des Gobelins, il serait assez difficile de répondre catégoriquement. Sans doute, la finesse du tissu peut aider à reconnaître les produits des deux ateliers ; mais, comme les entrepreneurs de Beauvais, obligés pour vivre de faire du commerce, ont parfois cherché le bon marché et ont, par suite, employé des laines assez grosses, c'est surtout une longue habitude et la connaissance exacte des modèles propres aux deux ateliers qui permettra d'attribuer à chacun la part qui lui appartient.

Une magnifique publication, entreprise par un riche amateur de Paris connaissant comme personne nos vieux ateliers de tapisseries, M. Maurice Fenaille, présentera bientôt l'état complet de toutes les tentures sorties de la Manufacture des Gobelins, de 1600 à 1900, et cet ouvrage monumental, résultat de longues années de travail et de recherches, accompagné de plusieurs centaines de reproductions de tapisseries, fixera d'une façon définitive la contribution des Gobelins à l'histoire générale de la tapisserie.

Avant de terminer cette étude, il convient de noter que cet admirable personnel d'artisans obscurs, auxquels sont dus tant de chefs-d'œuvre restés anonymes, se recrutaient presque exclusivement dans les Flandres. Les ouvriers des ateliers de Bruxelles, d'Audenarde, de Tournai, ne trouvant plus d'ouvrage dans leur pays, émigraient en France. Ils avaient constitué sur les bords de la Bièvre, et aussi à Beauvais, une petite colonie étrangère conservant à travers les années ses habitudes, ses goûts, son langage. Un des privilèges des habitants des Gobelins était l'exemption des droits d'entrée sur la bière. La langue flamande resta d'un usage courant dans les ateliers, à ce point que l'aumônier de la maison devait la connaître et prêchait en flamand. Le dernier prêtre qui occupa ce poste disparut en 1792, lors des massacres des prisons.

Le nom d'une famille flamande qui s'est perpétuée aux Gobelins jusqu'à ces derniers temps, a jeté de notre temps un vif éclat. Victor Duruy, le célèbre ministre de l'Instruction publique de Napoléon III, descendait d'un tapissier flamand venu en France, assure-t-on, au début du XVIIIe siècle. Le père du ministre fut chef de l'atelier de tapisserie de 1827 à 1849, et c'est dans la Manufacture des Gobelins que le futur ministre de l'Empire vit le jour, et passa ses premières années. J'ai vu partir, il y a peu de temps, les derniers représentants de cette famille.

Avions-nous tort d'affirmer, au début de cette étude, que les tapisseries occupent dans l'histoire de l'art, et particulièrement de l'art du XVIIIe siècle, une place prépondérante? Comme on vient de le voir, les plus grands artistes se sont associés à de modestes artisans pour créer ces chefs-d'œuvre, entourés aujourd'hui d'une admiration universelle.

Ces admirables productions d'un art parvenu à son complet épanouissement, personne n'arrivera jamais à les reproduire avec le caractère, l'esprit du temps où elles ont vu le jour. Longtemps encore, nous l'espérons, on tissera des tentures sur le métier de haute lisse, mais il sera toujours impossible d'atteindre à la perfection de ces œuvres qui offrent comme le reflet d'une société arrivée à la civilisation la plus raffinée.

Aussi, les tapisseries qui disparaîtront désormais, par accident ou par vétusté, ne sauraient à aucun prix être remplacées. Longtemps oubliées et délaissées, les vieilles tentures ont retrouvé depuis quelques années un regain de faveur qui menace de devenir

plus dangereux que l'indifférence d'autrefois. Il importe donc de les entourer de soins respectueux et de ménagements intelligents. Qu'on les expose dans les musées, qu'elles paraissent dans certaines solennités artistiques, devant un public d'élite, rien de mieux; mais qu'on leur épargne dorénavant ce rôle subalterne de toiles de fond pour les estrades des concours agricoles et des distributions de prix qui leur a été trop longtemps infligé et qui a contribué pour une large part à leur détérioration. Il faut aussi apporter à leur conservation et à leur entretien des soins avisés et intelligents, et c'est par quelques conseils pratiques que nous terminerons cet exposé historique.

C'est une déplorable habitude, à tous points de vue, de fixer les tentures au mur par des rangées de clous qu'on arrache violemment quand on veut enlever les tapisseries.

On oublie trop que la tapisserie est une étoffe délicate, une étoffe de grand prix, souvent un peu usée, et qu'elle doit être traitée en conséquence. En outre, la souplesse du tissu doit être apparente et se communiquer aux personnages et aux ornements. Le moindre souffle d'air, la plus légère trépidation prête à ces figures vieillies, si elles ne sont tendues comme une toile sur un châssis, une animation et comme une seconde vie, dont Théophile Gautier a su tirer d'admirables effets dans une de ses plus charmantes nouvelles.

Est-il besoin d'appuyer sur la nécessité de nettoyer, de brosser, de battre chaque année les tapisseries murales, aussi bien que celles qui couvrent les sièges? Nouveau motif pour ne pas fixer les tapisseries avec des clous et des moulures, de façon à en rendre le déplacement presque impossible.

Les tentures qu'on rentre dans des magasins ou des armoires ne doivent pas être pliées, mais roulées sur un large cylindre. C'est le conseil que donnait Oudry, au XVIIIe siècle, à un roi de Suède, grand amateur, qui l'avait consulté à ce sujet. Oudry faisait observer que le poids de l'étoffe avait pour inconvénient de couper le tissu dans les plis.

C'est bien souvent sous les moulures dont on recouvre les lisières d'une tapisserie, que les mites et les vers commencent leur œuvre de destruction. Il faut encore éviter de laisser trop longtemps une pièce empaquetée dans l'obscurité, sans air et sans lumière. De pareilles conditions sont particulièrement favorables au développement des insectes nuisibles.

Enfin, on ne saurait apporter trop de précautions à la réparation des tentures de grande valeur. En effet, on doit s'attendre à constater des décolorations sensibles dans les laines et les soies employées à boucher les trous, à remplacer les parties usées de la trame, ce qui produira de fâcheuses discordances entre les parties nouvelles et les anciennes. Comment faire? Il vaudrait mieux prévenir le mal que de le guérir, entretenir que réparer; c'est-à-dire remédier aux fissures et aux petites blessures dès qu'elles apparaissent et ne pas attendre qu'elles aient atteint de trop vastes proportions.

Une belle tapisserie a-t-elle subi de graves dégradations, des lacunes d'une certaine étendue se sont-elles produites dans le tissu, je conseillerais presque de boucher plutôt les trous avec des morceaux de toile d'un ton neutre que de refaire le tissu. Ce système a été appliqué avec beaucoup de soin à la précieuse pièce française du Musée du Cinquantenaire où est figurée la « Présentation de l'Enfant Jésus au Temple ». Sans doute, de près, les pièces ajoutées seront apparentes; mais elles ne se distinguent guère à distance, et ce procédé a du moins le mérite de ne pas substituer un travail moderne toujours inférieur au tissu primitif.

Mais enfin, si l'on tient absolument à restituer à une tapisserie de grand prix à peu près son ancien aspect, à faire disparaître les parties déchirées ou par trop usées, il conviendra de s'adresser à des réparateurs expérimentés, et rien n'est plus rare qu'un rentraiteur habile et consciencieux. Comme il est impossible de calculer à l'avance la dépense d'un travail de ce genre, on se trouve réduit à s'en rapporter à la bonne foi de l'ouvrier ou à n'obtenir qu'un résultat médiocre en lui imposant des conditions trop dures.

Et c'est pourquoi je reviens à ce que j'ai dit : Considérons les tapisseries d'une bonne exécution comme des œuvres d'art extrêmement précieuses, qu'il faut conserver, qu'il faut entretenir avec le plus grand soin, mais qu'une restauration maladroite altère et dénature.

Sans doute, les belles tentures sont encore nombreuses; ce qui nous reste n'est rien auprès de la quantité de celles qui ont péri par l'incurie, l'ignorance, le vandalisme. Tâchons du moins de prolonger l'existence de ces œuvres superbes, de ces fresques mobiles sur lesquelles l'art de chaque époque, depuis le moyen âge jusqu'à nos jours, a imprimé le cachet de sa puissante originalité.

Conférence de M. Arthur Pougin

CRITIQUE MUSICAL

MESDAMES, MESSIEURS,

PLUSIEURS de mes confrères vous ont parlé déjà, ou vous parleront, des grands artistes qui font les frais et qui sont l'honneur de la très belle Exposition organisée par les soins de la Société française de Bienfaisance de Bruxelles. Ils exalteront, comme il le mérite, le talent de tous ces peintres et de tous ces statuaires, les Vernet, les Prud'hon, les Boucher et les Watteau, les Greuze et les Chardin, et Coustou, et Caffieri, et Pigalle, et Houdon, et tant d'autres dont je n'ai pas à vous rappeler les noms, et qui sont la gloire de l'art plastique français du XVIIIe siècle.

Je viens, pour ma part, vous entretenir d'une autre famille d'artistes, les musiciens, qui, eux aussi, ont droit à un souvenir, car ils ont été, pour nos pères, la joie de l'âme et des oreilles, comme ceux-là ont été la joie de l'esprit et des yeux. Et j'ose dire, (et je m'efforcerai de vous le prouver) qu'ils n'ont rien à envier à leurs confrères et qu'ils méritent, eux aussi, le respect, l'affection, la reconnaissance, plusieurs même l'admiration de leurs compatriotes. En effet, en regard des grands noms dont je viens de citer quelques-uns, la musique peut, de son côté, inscrire les noms glorieux ou distingués de Campra et de Rameau, de Philidor et de Grétry (un des vôtres, devenu Français par sa carrière), et ensuite ceux de Monsigny, Dalayrac, Devienne, Boïeldieu, Berton, Gossec (encore un des vôtres), Catel, Méhul, Cherubini, Lesueur, sans compter ceux que j'oublie.

C'est une lourde tâche que celle dont on a bien voulu me charger, et que j'ai acceptée, de vous raconter les exploits de tous ces grands artistes, et de rappeler devant vous, dans un court entretien, tout ce que la France a fait et produit, au point de vue musical, dans le cours de tout un siècle. Mais si cette tâche est au-dessus de mes forces, elle n'est au-dessus ni de mon désir ni de ma bonne volonté, et en faveur au moins de cette dernière, j'espère que vous voudrez bien ne pas me refuser votre indulgence.

Après la mort de Lulli (1687), on peut dire que l'Opéra, qu'il avait non point fondé, comme on l'a prétendu à tort, mais organisé et régularisé, était tombé en quenouille. Lulli, qui ne voulait subir aucune rivalité, et qui ne jouait à son théâtre d'autres ouvrages que les siens, ne s'était point demandé ce qu'il en adviendrait après lui. Aussi,

lui mort, ne se trouvait-il aucun compositeur capable d'alimenter le répertoire de ce théâtre dont il avait fait, en son genre, le premier du monde. L'Opéra dépérissait donc aux mains de quelques artistes médiocres ou incapables, tels que les deux fils de Lulli, Collasse, Desmarets, Lacoste et quelques autres, et depuis dix ans il languissait ainsi lorsque, tout à coup, surgit un homme qui le releva de son état de torpeur et surprit le public par un début plein d'éclat, début non seulement brillant par lui-même, mais plein de promesses qui ne devaient pas tarder à se réaliser. Cet homme était André Campra.

Si Campra n'était pas ce qu'on peut appeler un homme de génie, c'était du moins un musicien de premier ordre, pourvu d'une instruction solide, doué d'une inspiration abondante et variée, et qui possédait à un haut degré le sentiment de la scène et les facultés du vrai compositeur dramatique. Né à Aix, il avait fait son éducation musicale à la maîtrise de cette ville, et il était devenu successivement maître de chapelle à Toulon, à Arles et à la cathédrale de Toulouse. On peut croire volontiers qu'il se fit dans ces diverses fonctions une renommée considérable, et que c'est cette renommée qui le fit appeler à Paris, où on lui confia l'importante maîtrise de Notre-Dame. Il s'était distingué déjà comme compositeur religieux lorsqu'il eut l'idée de travailler pour le théâtre. Il débuta par un coup de maître en donnant à l'Opéra, en 1697, un ouvrage intitulé *l'Europe galante*. C'était un opéra-ballet, du genre gai, dont la franchise rythmique et l'inspiration charmante contrastaient d'une façon absolue avec les ouvrages somnolents, auxquels le public était depuis longtemps condamné. Aussi, le succès fut-il aussi éclatant que spontané. Après avoir donné un second opéra du même genre, *le Carnaval de Venise*, Campra prouva la flexibilité de son talent avec deux œuvres d'un genre tout opposé : *Hésione* et *Tancrède*, où l'ampleur de la forme vient en aide à un sentiment pathétique d'une rare puissance et d'une profonde intensité. Il occupa ainsi la scène pendant plus de vingt ans, presque toujours victorieux, et se trouvant virtuellement à la tête du mouvement musical. En réalité, par son talent et par la haute situation qu'il sut conquérir, on peut dire de Campra qu'il est le chaînon qui relie, dans notre histoire musicale, l'époque de Lulli à celle de Rameau.

En même temps que Campra, se produisaient à l'Opéra divers artistes qui, pour ne le point valoir, n'étaient point cependant sans quelque mérite, et dont il serait injuste d'oublier les noms. Ceux-là ont laissé plusieurs ouvrages auxquels il est légitime d'accorder au moins un souvenir. C'est Destouches, avec *Issé*, *Amadis de Grèce*, *Callirhoé*, *Omphale*, *Iphigénie en Tauride* ; c'est Mouret, compositeur, qui a mérité le surnom de « musicien des grâces », à qui l'on doit *les Fêtes de Thalie*, *Ariane*, *Pirithoüs*, *les Amours des Dieux*, *les Sens*, *les Amours de Ragonde* ; c'est Marais, fameux par son talent sur la basse de viole, qui, entre autres ouvrages, donna une *Alcyone* dans laquelle se trouvait une « tempête » qui, dit-on, faisait frémir les spectateurs, peut-être un peu facilement impressionnables. Puis, à côté, ou, pour mieux dire, un peu au-dessous de ces trois artistes, il suffit d'en nommer quelques autres qui se firent jour aussi à l'Opéra, mais qui, à part Montéclair et sa *Jephté*, sont restés complètement et justement obscurs : Labarre, Batistin Struck, Bourgeois, Bertin, Salomon, Gervais, Colin de Blamont, Royer...

Campra, devenu vieux, s'était retiré de la lice depuis quelques années, et nul ne se montrait de taille à recueillir sa succession, lorsque survint Rameau avec le coup de

foudre d'*Hippolyte et Aricie*. Cette fois, c'était un géant qui venait prendre place et qui était destiné à faire oublier et disparaître tout ce qui s'était fait avant lui ; c'était le véritable homme de génie, qui allait opérer dans la musique dramatique une véritable révolution, révolution dont, très injustement, on a fait plus tard honneur à Gluck, qui n'a fait cependant que la compléter, mais qui, grâce à son audace et à son charlatanisme éhonté, a su faire croire qu'il en était le seul auteur, et a dépossédé Rameau à son profit.

Théoricien hors pair, organiste de premier ordre, compositeur de cantates et de pièces de clavecin, Rameau, lorsqu'il vint à Paris, n'était connu que par plusieurs ouvrages didactiques qui lui avaient fait la réputation d'un musicien savant. Mais précisément, cette réputation le desservit quand il voulut tenter d'aborder le théâtre, parce qu'on supposait que chez lui la réflexion devait avoir tué l'inspiration. Désireux de se produire à l'Opéra, où il sentait bien que l'appelait son génie, Rameau cherchait partout un poème sans qu'aucun écrivain voulût consentir à se faire son collaborateur. Heureusement, il trouva un protecteur en la personne d'un fermier général, M. de la Popelinière, qui s'ingénia à lui être utile. Ce financier fastueux, qui avait des goûts d'artiste, entretenait un très bon orchestre avec lequel il donnait chez lui des concerts très recherchés. Il mit Rameau en rapport avec ce poète famélique qui avait nom l'abbé Pellegrin, celui-là même qui avait donné déjà plusieurs ouvrages à l'Opéra et dont on disait que :

Le matin catholique et le soir idolâtre,
Il dîne de l'autel et soupe du théâtre.

Mais Pellegrin, qui traitait l'art comme une affaire, et qui, pas plus que d'autres, n'avait confiance dans le génie de Rameau encore inconnu, ne consentit à lui fournir un poème qu'à une condition : c'est que Rameau lui signerait un billet de cinquante pistoles pour le cas où, par sa faute, leur opéra n'aurait point de succès.

Rameau signa, et Pellegrin, rassuré, lui confia le poème d'un drame lyrique intitulé *Hippolyte et Aricie*, dont le sujet n'était autre que celui de la *Phèdre* de Racine. Lorsque le compositeur eut terminé sa partition, La Popelinière organisa chez lui un grand concert pour la faire entendre. Rameau dirigeait lui-même l'exécution de son œuvre, et le premier acte était à peine terminé qu'on vit, du fond de la salle, se lever précipitamment un petit homme vêtu de noir, qui, s'approchant à pas pressés de l'orchestre, un papier à la main, arriva jusqu'au compositeur, et, devant toute l'assemblée, lui adressa ces paroles : « Monsieur, quand on fait une pareille musique, on n'a pas besoin de caution. » En disant ces mots, Pellegrin, car c'était lui, déchira le billet.

Hippolyte et Aricie fut représenté à l'Opéra le 1er octobre 1733, et, bien que la nouveauté des formes employées par le musicien déroutât un peu certains auditeurs, le public n'eut pas de peine à comprendre qu'il se trouvait en présence d'un homme de génie, qui allait révolutionner l'Opéra et l'entraîner dans une voie nouvelle et féconde.

C'est que Rameau est, en effet, le plus grand musicien du XVIIIe siècle, et peut-être de tous les temps. Ce grand homme, qui commença sa carrière théâtrale à cinquante ans sonnés, occupa la scène pendant plus d'un quart de siècle et écrivit plus de vingt opéras, dont plusieurs sont des chefs-d'œuvre et dans lesquels, outre ses qualités de grandeur, de puissance et de pathétique, outre la saveur, l'intérêt et la nouveauté qu'il

sut donner à son orchestre, il fit preuve d'une inspiration aussi souple et variée que neuve et abondante. Je me bornerai à rappeler, dans le genre dramatique, *Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux*, *Dardanus*, *Zoroastre;* dans le genre gracieux, *les Indes galantes* et *les Fêtes d'Hébé*, et encore, dans le genre purement comique, *Platée* ou *Junon jalouse.* Car il avait toutes les cordes, et rien n'était étranger à son génie.

En même temps que lui, se produisaient plusieurs musiciens qui, pour être loin d'égaler sa valeur, n'étaient cependant pas sans quelque talent. Il me suffit de citer les noms de Rebel, Francœur, Mondonville, Dauvergne, Trial, Berton père, et ceux, restés plus obscurs, de Niel, Bury, Mion et Boismortier. Et je ne veux pas oublier de signaler l'apparition sur la scène de l'Opéra, à cette époque, de la petite opérette de Jean-Jacques Rousseau, *le Devin du Village,* dont on a singulièrement exagéré la valeur, mais qui obtint tant de succès et qui fit tant de bruit, qu'on ne saurait la passer sous silence. Le nom de Rousseau appartient d'ailleurs à l'histoire de la musique française du XVIIIe siècle, tellement il s'en est occupé avec ardeur, et son *Dictionnaire de Musique*, le premier qu'on ait publié en France, suffirait à lui assigner une place dans cette histoire.

Il serait injuste de ne pas rappeler aussi les noms de certains chanteurs qui faisaient alors la gloire de l'Opéra, de ceux surtout qui furent les brillants interprètes des œuvres de Rameau.

Quelques-uns de ces chanteurs sont à signaler et méritent un souvenir. D'abord une excellente basse, Chassé, qui était d'extraction noble, car il s'appelait Dominique de Chassé, et qui avait été garde du corps avant d'appartenir à l'Opéra, où il se faisait autant remarquer par son talent de comédien que par son habileté de chanteur. Il se pénétrait même tellement de l'importance de ses rôles, qu'un soir, se souvenant sans doute qu'il avait été militaire, il lui arriva une aventure assez bizarre. On jouait *Castor et Pollux*, où, au premier acte, il haranguait les guerriers dont il était le chef et les menait au combat. Comme il s'élançait à leur tête, le pied vint à lui manquer et il tomba tout de son long sur la scène ; alors, très sérieusement, s'adressant aux comparses qui le suivaient : *Passez-moi sur le corps*, leur dit-il, *et marchez à l'ennemi !* — Turenne ou Catinat n'aurait pas mieux dit.

Plus célèbre encore que lui fut son camarade Jélyotte, le ténor fameux entre tous, dont Marmontel, dans ses *Mémoires*, a tracé un joli portrait, duquel je détache ces lignes : « Né dans l'obscurité, et enfant de chœur d'une église de Toulouse, dans son adolescence, Jélyotte était venu de plein vol débuter sur le théâtre de l'Opéra, et il y avait eu le plus brillant succès : dès ce moment il avait été l'idole du public. On tressaillait de joie dès qu'il paraissait sur la scène ; on l'écoutait avec l'ivresse du plaisir, et toujours l'applaudissement marquait le repos de sa voix. Cette voix était la plus rare que l'on eût entendue, soit par le volume et la plénitude des sons, soit par l'éclat perçant de son timbre argentin. Il n'était ni beau ni bien fait, mais pour s'embellir, il n'avait qu'à chanter ; on eut dit qu'il charmait les yeux en même temps que les oreilles. Les jeunes femmes en étaient folles : on les voyait, à demi corps élancées hors de leurs loges, donner en spectacle elles-mêmes l'excès de leur émotion ; et plus d'une des plus jolies voulait bien la lui témoigner. »

Pendant vingt ans Jélyotte contribua puissamment à la fortune de l'Opéra, avec cette séduisante, touchante et gracieuse Marie Fel, l'amie tendre et dévouée du grand

pastelliste La Tour, qui lui servait le plus souvent de partenaire, surtout dans les ouvrages de Rameau. Mais celle-ci, artiste de premier ordre, n'était pourtant pas la seule à briller alors sur la scène de ce théâtre. A côté d'elle il faut citer deux autres cantatrices qui furent justement célèbres à cette époque, Mlle Lemaure et Mlle Pélissier, et qui partageaient avec elle les faveurs du public. Toutefois, il est bon de remarquer qu'entre celles-ci s'établit une rivalité haineuse, rivalité qui divisa précisément le parterre d'alors, et amena de la part de ce dernier des manifestations bizarres, qu'un chroniqueur contemporain faisait connaître en ces termes :

« Mlle Lemaure avait une rivale dangereuse dans cette demoiselle Pélissier, sa cadette de quelques années et nouvelle venue à l'Opéra, jeune personne remarquablement jolie, licencieuse à proportion, qui faisait tourner toutes les têtes par ses mines provocantes, et qui brillait dans les airs tendres et gracieux autant que Mlle Lemaure dans les mouvements pathétiques et passionnés. Une rivalité artistique s'était aussitôt établie entre les deux chanteuses, rivalité qui sembla devoir ramener les plus beaux jours de l'héroïque querelle des Lullistes et des Ramistes; tous les amateurs se divisèrent en deux camps, et qui n'était pas pour l'une devait être pour l'autre, sous peine de n'être plus du bel air. Les Mauriens et les Pélissiens (ainsi s'appelaient les deux partis) se faisaient une guerre ardente et qui dégénérait parfois en épisodes burlesques. Chaque faction avait sa place bien distincte au parterre ; dès qu'une des rivales entrait en scène, le parti opposé faisait immédiatement volte-face et regardait l'amphithéâtre tant qu'elle chantait : ses fidèles, au contraire, l'applaudissaient à tout rompre. Cette manœuvre bizarre, se répétant plusieurs fois dans la soirée, amusait au possible la partie calme et impartiale du public, qui attendait le moment critique avec impatience, et qui, du reste, applaudissait également les deux chanteuses sans montrer le dos à aucune. »

Ceci n'était que burlesque. Mais le parterre de l'Opéra était parfois spirituel, et il le prouva un jour, ou plutôt un soir, par sa conduite relative à une autre chanteuse, que je me bornerai à appeler Mlle ***, car l'histoire, en rapportant son aventure, ne nous a pas conservé son nom. Voici les faits :

Mlle *** s'étant avisée un jour d'oublier l'heure et de faire retarder le spectacle de vingt bonnes minutes, fut fort mal reçue à son entrée en scène, et, au lieu de paraître repentante, sembla narguer le public. Celui-ci alors se fâcha tout de bon, et les sifflets partirent, aigus, stridents, faisant un tapage abominable, et tel qu'à la fin la garde intervint et expulsa rudement les siffleurs. On croyait en avoir fini, mais point. Rendez-vous fut pris pour la représentation suivante, et alors, les sifflets et les cris interdits, on trouva autre chose pour les remplacer. Dès que Mlle *** paraissait, tout le monde se trouvait subitement enrhumé : on toussait, on crachait, on se mouchait, on éternuait. C'était à fendre l'âme. Mais la garde, impitoyable, eut raison de ces rhumes comme elle avait eu raison des sifflets. Vous pensez que c'est tout ? Non pas : le parterre était obstiné. Nouveau rendez-vous est pris, et cette fois, l'un des conspirateurs s'était armé, pour venir au spectacle, d'un tout jeune caniche, qu'il avait dissimulé sous son manteau. A peine l'actrice se montre-t-elle, notre homme pince fortement la bête, qui se met à hurler douloureusement. Aussitôt le parterre de crier en chœur, en ayant

soin de regarder fixement la scène : *A bas la chienne! A la porte, la chienne!* Cependant la demoiselle veut commencer à chanter, mais notre homme renouvelle son manège, les hurlements recommencent, puis, pour ne pas être surpris, il lâche son caniche, qui s'enfuit en piaillant. A ce moment, un autre conspirateur lance sur la scène un soulier qui vient tomber aux pieds de l'actrice. C'était trop, sans doute, et l'autorité voulut avoir raison de l'émeute et découvrir le coupable. On cerne le parterre, qu'on fait évacuer par une seule issue : de la sorte, l'homme au soulier ne pourra échapper. Le premier qui se présente n'est chaussé que d'un pied : *C'est lui*, s'écrie le soldat de droite, *je le tiens*. Mais le second n'a qu'un soulier non plus : *Le voilà*, fait le soldat de gauche. *Non pas, c'est celui-ci*, dit un autre soldat en prenant au collet un troisième individu, qui s'avance un pied chaussé et l'autre nu. Tout le parterre s'était déchaussé le pied gauche ; on ne pouvait mettre tout le parterre en prison, il fallut bien laisser passer le parterre.

Ceci m'a éloigné de Rameau. J'y reviens, pour constater que c'est pendant son règne à l'Opéra (on peut bien l'appeler ainsi), et au plus fort de ses triomphes, que se produisit un fait qui devait avoir une influence singulière sur l'avenir de la musique française. Je veux parler de l'arrivée à Paris d'une troupe de chanteurs bouffes italiens, qui, après s'être produits à Rouen, avaient obtenu l'autorisation de venir donner des représentations à l'Opéra. Ces bouffons, comme on les appelait, arrivèrent en 1752, et dans l'espace de dix-huit mois, firent connaître au public tout un petit répertoire de gentils chefs-d'œuvre signés des noms de Pergolèse, Jomelli, Latilla, Ciampi et quelques autres. C'était *la Serva padrona*, *il Maestro di musica*, *la Finta cameriera*, *la Donna superba*, etc. A cette époque, on ne savait rien en France de la musique italienne, cette musique si sensuelle, si séduisante, qui rachetait son manque de profondeur par une inspiration exquise et une grâce enchanteresse. La surprise fut grande, et la comparaison, comparaison fausse d'ailleurs, s'établit aussitôt entre cette musique et la musique française, ainsi que nous l'apprend J.-J. Rousseau dans ses *Confessions* :

« Les bouffons, dit-il, firent à la musique italienne des sectateurs très ardents : tout Paris se divisa en deux partis, plus échauffés que s'il se fût agi d'une affaire d'Etat ou de religion. L'un, plus puissant, plus nombreux, composé des grands, des riches et des femmes, soutenoit la musique française; l'autre, plus vif, plus fier, plus enthousiaste, étoit composé des vrais connoisseurs et des gens à talent, des hommes de génie. Son petit peloton se rassembloit à l'Opéra sous la loge de la Reine. L'autre parti remplissoit le reste du parterre et de la salle, mais son foyer principal étoit sous la loge du Roi. Voilà d'où viennent ces noms de partis célèbres en ces temps-là, de *Coin du Roi* et de *Coin de la Reine*. »

Mais le combat n'était pas circonscrit uniquement dans la salle de l'Opéra, et cette dispute singulière, à laquelle on donna le nom de « guerre des coins », se propagea par toute la ville et suscita, pendant deux années, une polémique enragée. En effet, la querelle en s'animant produisit des brochures, et l'air en fut bientôt saturé. Tout un petit bataillon d'écrivains s'éleva de chaque côté pour défendre ses idées. Pour le coin du Roi et la musique française, c'était Fréron, l'ennemi de Voltaire, Cazotte, Pidansat de Mairobert, l'abbé Laugier; pour le coin de la Reine et les Italiens, J.-J. Rousseau,

Grimm, le baron d'Holbach, d'autres encore. Ce fut bientôt une mêlée formidable, et l'on eut alors une averse, un déluge d'écrits satiriques de toute sorte, en prose ou en vers, petites brochures, petits pamphlets, petits libelles, qui semblaient tomber des nues, dans lesquels les adversaires se gourmaient à qui mieux mieux, défendaient leurs idées avec une énergie fiévreuse, combattaient à coups d'épithètes lorsqu'ils étaient à bout d'arguments, et ripostaient entre eux avec une âpreté, une animosité, parfois même une violence dont on n'avait pas d'exemple jusqu'alors en des discussions de ce genre.

Je ne saurais entrer dans plus de détails à ce sujet. Mais il me faut faire ressortir ici un fait intéressant : c'est que le séjour des bouffons italiens à l'Opéra et la guerre de plume à laquelle il donna lieu, eurent un résultat que personne assurément n'eut songé à prévoir, et dont l'importance est capitale. C'est à cet incident, en effet, que nous devons, en France, la naissance d'une nouvelle forme d'art : je veux parler du genre de l'opéra-comique, genre qu'il est de bon goût pour quelques-uns de railler aujourd'hui, mais qui a peut-être la vie plus dure qu'ils ne l'imaginent, et qui, en tout cas, a jeté, pendant plus d'un siècle, un vif éclat sur l'art national.

A l'époque où nous sommes parvenus, les deux grandes foires Saint-Laurent et Saint-Germain, depuis longtemps célèbres, étaient dans toute leur splendeur. Ces foires séculaires n'étaient pas seulement d'immenses bazars, des entrepôts de marchandises de toute sorte; c'était aussi des rendez-vous de promenades, des centres et des lieux de plaisirs, où l'on rencontrait les distractions les plus variées : guinguettes, cabarets, jeux divers, bateleurs, saltimbanques, danseurs de corde, et même de véritables théâtres, dont quelques-uns prenaient le nom d'Opéra-Comique, parce qu'ils jouaient souvent des parodies de pièces représentées à l'Opéra. Ici, je vous demande la permission de me citer moi-même, car je ne saurais dire avec plus d'exactitude et de précision ce que j'écrivais naguère à ce sujet :

« Ces petits théâtres de la foire, qui étaient entreprenants et hardis, avaient souvent maille à partir avec leurs grands confrères, qui jalousaient leurs succès et prétendaient trouver en eux une concurrence redoutable. Aussi, leur existence était-elle souvent remise en question, l'Opéra prétendant les empêcher de chanter, tandis que la Comédie-Française prétendait les empêcher de parler. Les grands étaient puissants, les petits étaient spirituels et, dans leurs pièces, raillaient, avec une impitoyable impertinence, leurs impitoyables persécuteurs. La lutte toutefois n'était pas égale, et il fallait toujours arriver à céder. Mais alors, soutenus qu'on se sentait par le public, on employait les moyens les plus singuliers pour éluder jusqu'à un certain point les défenses. Si l'on interdisait aux théâtres forains d'avoir en scène plus d'un personnage parlant, les dialogues se faisaient d'une façon burlesque, l'acteur qui venait de parler se retirant dans la coulisse, tandis que celui qui devait lui répondre venait prendre sa place, disait ce qu'il avait à dire et s'en retournait à son tour pour laisser l'autre revenir. Si on leur défendait de chanter, que faisaient-ils? Ils jouaient ce qu'on appela des « pièces en écriteaux ». Quand le moment du couplet était venu, l'acteur qui aurait dû le chanter tirait de sa poche un énorme écriteau de toile, sur lequel ce couplet était inscrit en lettres énormes, et alors tous les spectateurs, véritables complices de leurs amis les comédiens, l'entonnaient en chœur sur l'air indiqué.

» Mais, je l'ai dit, les grands théâtres étaient impitoyables pour les pauvres forains, pour lesquels ils se montraient cruels et lâches, leur intentant sans cesse des procès, les faisant condamner à des amendes excessives, obtenant même des jugements de suppression, et, avec l'aide du lieutenant de police, faisant sans pitié démolir leurs loges et leurs salles, — qui, parfois, après appel victorieux du premier jugement, étaient reconstruites au bout de huit jours. La Comédie-Italienne, qui elle-même avait eu souvent des démêlés avec l'Opéra et la Comédie-Française, ne se montrait pas plus tendre qu'eux, et elle parvint un jour à faire supprimer définitivement l'Opéra-Comique, qui était devenu pour elle un véritable rival.

» La Comédie-Française avait voulu naguère, en effet, l'empêcher de parler français, même accidentellement, et grâce à un stratagème spirituel d'un des siens, l'excellent arlequin Dominique, elle avait réduit à néant cette prétention. Depuis lors, les choses avaient bien changé : répertoire et artistes, tout s'était peu à peu transformé, les pièces italiennes faisant insensiblement place à des pièces purement françaises, et les acteurs italiens se trouvant l'un après l'autre éliminés par des acteurs français. Aux environs de 1760, la Comédie-Italienne n'avait plus d'italien que le nom ; on y trouvait nombre d'artistes français : Rochard, Chamville, de Hesse, Desbrosses, Mmes Favart, de Hesse, Catinon Foulquier, et les quelques Italiens qui restaient, fils d'anciens comédiens de ce théâtre, mais nés et élevés en France, ne jouaient plus qu'en français. Quant aux pièces, c'était des comédies de Marivaux, de Saint-Foix, de Beauchamps, de Bret, de Chevrier, de Voisenon, de Lagrange, de Godard d'Aucourt, d'Autreau, de Mailhol, de Moissy, avec les vaudevilles et les parodies de Favart, Gueullette, Goudeau, Marcouville, etc. La Comédie-Italienne était devenue, en somme, comme une sorte de second exemplaire de la Comédie-Française, à part la tragédie. Mais une nouvelle transformation allait bientôt s'opérer en elle, qui la mènerait à devenir une seconde scène lyrique. Seulement, elle se trouvait gênée alors par l'Opéra-Comique, qui était parvenu à un haut degré de splendeur en s'occupant justement de musique d'une façon assez sérieuse, et pour se débarrasser de ce rival, elle ne trouva rien de mieux à faire que de l'étrangler. Ce à quoi elle réussit à souhait.

» Déjà, en 1745, les grands théâtres avaient obtenu la fermeture et la suppression de l'Opéra-Comique, alors dirigé par Cordon, et dont la salle avait été détruite. Mais en 1752, un homme intelligent et entreprenant, Monnet, avait obtenu un nouveau privilège pour ce théâtre, avait fait construire dans les deux foires deux salles vastes et superbes, avait réuni une troupe excellente, un ballet qui ne comprenait pas moins de vingt-quatre danseurs et danseuses, un bon petit orchestre, et à l'aide de ces éléments, accompagnés d'une mise en scène très riche et pleine d'élégance, avait joué de gentils vaudevilles de Favart, d'Anseaume, de Vadé, et des pantomimes, ballets et divertissements montés avec un goût exquis, et qui chaque soir attiraient la foule. Ses acteurs s'appelaient Lécluse, Parent, Deschamps, Pinot, Laruette, Lebrun, Mmes Villiers, Roland, Rosaline, Delorme, Desglands. On était à l'époque où une troupe de chanteurs bouffes italiens, appelés à l'Opéra, étaient venus représenter sur ce théâtre les adorables intermèdes lyriques, qui pendant deux années firent courir tout Paris : *la Serva padrona*, *il Maestro di musica*, *la Donna superba*, etc. Monnet, qui avait toujours l'œil ouvert et l'oreille au vent, comprit tout le parti qu'il pourrait tirer de la situation ; il fit faire par Vadé les paroles d'un petit ouvrage conçu

dans le genre des intermèdes italiens, en fit écrire la musique par d'Auvergne, et donna ce petit ouvrage, intitulé *les Troqueurs*, comme venant d'un compositeur italien. Ce subterfuge réussit, et *les Troqueurs*, applaudis d'abord par les partisans de la musique italienne, le furent ensuite par le public entier lorsque la vérité fut connue. En réalité, la représentation des *Troqueurs* (1753) fixe une date dans l'histoire de la musique française, car c'est le premier essai de pièces en chant et en dialogue que nous qualifions aujourd'hui d'opéras-comiques, et qu'on appelait alors comédies à ariettes.

» Lorsqu'il eut vu que le succès était de ce côté, Monnet y porta tous ses efforts. Il appela à lui les compositeurs, Duni, Philidor, Laruette, Monsigny, qui, sur des livrets de Favart, de Sedaine, d'Anseaume, lui écrivirent des partitions charmantes. Il renforça sa troupe de divers artistes doués de qualités vocales particulières : Clairval, Audinot, Bouret, Mlles Nessel, Lizy, Deschamps, et bientôt le nouveau genre adopté par lui fit littéralement fureur. Tous ces gentils opéras-comiques primitifs, *Blaise le Savetier*, *le Diable à quatre*, *l'Ivrogne corrigé*, *le Médecin de l'Amour*, *Cendrillon*, *le Docteur Sangrado*, *On ne s'avise jamais de tout*, *Nina et Lindor*, *l'Huître et les Plaideurs*, *le Peintre amoureux de son modèle*, *le Cadi dupé*, *le Maréchal ferrant*, attiraient le public de tous côtés. Ce que voyant, la Comédie-Italienne s'avisa d'entrer ausssi dans cette voie. Elle aussi voulut donner des pièces à ariettes, et pour commencer, fit traduire et adapter à son usage quelques-uns des intermèdes italiens qui avaient obtenu tant de succès à l'Opéra, à commencer par *la Servante maîtresse* de Pergolèse, qui, grâce à son charme séduisant d'une part, de l'autre au jeu délicieux de Rochard et de Mme Favart, attira la foule pendant plus de deux cents représentations. Puis ce furent des pièces du même genre, dues à des auteurs et à des musiciens français : *l'Ile des fous*, *le Dépit généreux*, *Mazet*, *le Prétendu*... Mais la vogue de l'Opéra-Comique, par sa persistance, n'en alarmait pas moins la Comédie-Italienne, qui jura sa perte. La Comédie était bien en cour ; elle mit à profit ses hautes relations, et à force de sollicitations, de démarches, d'efforts de toutes sortes, finit par obtenir la suppression de ce rival dangereux, à la seule condition de recueillir dans sa propre troupe six de ses principaux artistes : c'était Clairval, Bouret, Audinot, Laruette, Mmes Nessel et Deschamps.

» On a souvent dit qu'en matière de civilisation, les vaincus absorbaient toujours les vainqueurs qui s'établissaient chez eux. Dans une question d'art, c'est précisément ce qui se produisit ici. La Comédie-Italienne avait voulu tuer l'Opéra-Comique, elle y avait réussi ; mais peu à peu elle se laissa envahir par le genre que celui-ci avait adopté, au point de lui sacrifier complètement tous les autres, si bien qu'après avoir été comme une sorte de seconde Comédie-Française, elle devint bientôt une véritable seconde scène lyrique. Et, comme par une ironie du sort, trente ans après avoir étouffé le théâtre qui portait le nom d'Opéra-Comique, elle abandonna son titre de Comédie-Italienne, qui depuis longtemps n'avait plus de raison d'être, pour prendre précisément celui d'Opéra-Comique, qu'elle a conservé jusqu'à ce jour.

» En 1762, année où la Comédie-Italienne perpétra cet indigne attentat contre la vie d'autrui, elle se trouvait, par l'adjonction des six artistes qu'elle avait hérités de l'Opéra-Comique, posséder une troupe ainsi composée : de Hesse, Ciavarelli, Rochard, Carlin, Baletti, Chamville, Zanuzzi, Colalto, Lejeune, Caillot, Laruette, Bouret, Clairval, Desbrosses, Lobreau, Mmes Favart, Camille Véronèse, Catinon Foulquier, Desglands, Piccinelli, Laruette, Bérard, Savy ; troupe vraiment merveilleuse, dont presque tous les sujets étaient de premier

ordre, et qui, peu d'années après, allait se trouver encore renforcée de quelques artistes excellents tels que Trial, Nainville, Mmes Trial, Dugazon et Beaupré.

» Les noms de Clairval, qu'on appela « le Molé de la Comédie-Italienne » et qui n'était pas moins bon chanteur qu'acteur accompli; de Laruette, qui joignait à ses qualités scéniques un talent fort distingué de compositeur; de Trial qui, comme lui, créa un type et un emploi; de Rochard, de Caillot, que Grétry tenait en si haute estime, sont restés fameux dans les fastes du théâtre. Mais que dire de cette réunion de femmes charmantes, qui étaient tout ensemble des comédiennes exquises et des chanteuses pleines d'habileté : Mmes Favart, Trial, Laruette et Dugazon, sans compter les autres? Mme Favart, au jeu plein de séduction, qui fut Bastienne, Ninette, Roxelane, Zerbine, et à qui l'on doit la réforme intelligente du costume sur la scène qu'elle a illustrée; Mme Trial, la grâce en personne, un charme et un enchantement; Mme Laruette, la fée du chant, qui non seulement s'était fait applaudir à l'Opéra avant d'appartenir à la Comédie-Italienne, mais qui, sous le nom de Mlle Villette, avait commencé par obtenir de grands succès de cantatrice au Concert spirituel; enfin Mme Dugazon, la Camille, la Babet, la Nina idéales, dont le nom reste attaché depuis plus d'un siècle à l'emploi qu'elle a rendu célèbre. On n'a qu'à lire tous les Mémoires du temps, à consulter tous les chroniqueurs : Métra, Grimm, Bachaumont, Ducray-Duminil, pour savoir ce qu'il faut penser de tels artistes, ce qu'en pensait le public, et à quel point celui-ci se montrait enchanté de leurs talents, qu'il admirait sans réserve.

» C'est grâce à eux que le genre de l'opéra-comique, auquel la Comédie-Italienne s'adonna bientôt exclusivement, fut alors véritablement fondé en France, grâce aussi au talent qu'y déployèrent ces musiciens à l'inspiration fertile et abondante : Duni, Philidor, Monsigny, auxquels bientôt se joignit Grétry. Tous concoururent à la création de ce répertoire de petits chefs-d'œuvre pleins de grâce, de fantaisie, d'originalité, qui ont porté haut la gloire de la France dans le domaine de la musique dramatique. *La Fée Urgèle*, *les Moissonneurs*, *le Bûcheron*, *le Sorcier*, *Tom Jones*, *les Femmes vengées*, *le Roi et le Fermier*, *Rose et Colas*, *le Déserteur*, *Félix*, *Lucile*, *Zémire et Azor*, *l'Amant jaloux*, *le Tableau parlant*, *l'Epreuve villageoise*, *Richard Cœur de Lion* et bien d'autres obtinrent d'éclatants succès et affirmèrent la valeur de nos musiciens. Leurs triomphes encouragèrent d'autres compositeurs, et bientôt on vit entrer en lice Gossec, Martini, Dézèdes, Méreaux, Rodolphe, puis Rigel, Champein, Désaugiers, Floquet, Dalayrac, Bruni, Deshayes, Devienne, Berton et tous ceux que je ne saurais nommer (1). »

Mais déjà, à cette époque, la musique n'était pas entièrement circonscrite à la scène. Une institution remarquable, célèbre dans l'Europe entière, existait depuis plus de trente ans. Je veux parler du Concert spirituel, fondé en 1725 par Anne Philidor, frère germain d'André Philidor, le compositeur, l'émule et l'ami de Grétry. Le Concert spirituel était une entreprise artistique qui n'était pas sans analogie avec nos modernes grands concerts symphoniques. Il en différait toutefois en ce sens que, comme son nom l'indique, il était surtout consacré à la musique religieuse. Et voici pourquoi. On sait qu'à cette époque, les coutumes religieuses étaient sévèrement pratiquées en France. Il en résultait que les théâtres existant à Paris étaient tenus de chômer à chacune des grandes fêtes de l'année et que, de plus, ils étaient obligés de faire une clôture de trois semaines, qu'on

(1) Arthur Pougin : *Acteurs et Actrices d'autrefois*.

appelait clôture de Pâques, depuis le dimanche de la Passion jusqu'au lundi de Quasimodo. Pendant tout ce temps, la haute société était complètement sevrée de jouissances artistiques. C'est pour remédier à cet inconvénient, et pour justifier peut-être le vieux dicton français, d'après lequel il est avec le ciel des accommodements, que Anne Philidor conçut la pensée d'un établissement d'un nouveau genre, qui allierait en quelque sorte le culte de l'art à celui de la religion, et qui offrirait à tous une distraction aussi noble qu'utile. Cet établissement, ce fut le Concert spirituel, qui donnait ainsi ses séances les jours où les grands théâtres avaient ordre de faire relâche, et qui, pendant les trois semaines de la clôture de Pâques, en fournissait une série qui étaient les plus belles de l'année. Avec un personnel qui était pris, en très grande partie, dans celui de l'Opéra et de la musique du roi, le Concert spirituel, institution artistique très brillante, très intéressante, dont l'existence fut pleine d'éclat, attirait à Paris tous les grands virtuoses étrangers, désireux de se produire dans un milieu si favorable et d'y faire consacrer la renommée qu'ils avaient acquise déjà. Fondé en 1725, et donnant ses séances aux Tuileries, dans la grande salle dite des Cent-Suisses, il subsista jusqu'aux jours orageux de la Révolution, et disparut en 1791.

Le personnel exécutant était excellent, et les chœurs surtout se montraient remarquables. Quant aux virtuoses, les « récitants », comme on disait alors, les solistes, comme nous disons aujourd'hui, ils étaient choisis parmi les meilleurs et les plus fameux.

Pour les chanteurs, c'était Cochereau, Muraire, Le Prince, Jélyotte, Richer, Mengozzi, Garat, Albanèse, Mmes Marie Antier, Beaumesnil, Bourbonnais, Chevalier, Lemaure, Duplant, Erremans, Maillard, Sophie Arnould, Marie Fel, Julie Candeille...

Pour les instrumentistes : Balbastre, Couperin, Daquin pour l'orgue ; Bertheaume, Leclair, Capron, Guignon, Mondonville, Gavaniés, Viotti, Kreutzer, Saint-Georges, Bruni pour le violon ; Duport pour le violoncelle ; Blavet, Devienne pour la flûte ; Besozzi, Hotteterre pour le hautbois ; Ozy pour le basson ; Michel pour la clarinette ; Krumpholz, Cousineau pour la harpe...

En dehors de la musique de virtuosité, celle qu'on exécutait au Concert spirituel consistait en psaumes, oratorios, scènes lyriques, cantates, motets avec ou sans chœurs, symphonies, etc., et les compositeurs qui contribuaient au répertoire étaient Campra, Colin de Blamont, Clérambault, Dauvergne, Philidor, Calvière, Mondonville, Méreaux, Gossec...

Ici, je suis un peu embarrassé pour procéder chronologiquement. Nous approchons de l'époque révolutionnaire, et j'ai à signaler trois faits d'une extrême importance, dont les résultats se produisirent presque simultanément et qu'il est difficile de traiter indépendamment l'un de l'autre. Le premier est la fondation, en 1788, du Théâtre dit de Monsieur, bientôt appelé Théâtre Feydeau, qui ne tarda pas à devenir, pour le genre lyrique, un rival dangereux pour la Comédie-Italienne, nommée alors Théâtre Favart et qui allait prendre le titre d'Opéra-Comique National. — Le second fait est le décret de l'Assemblée nationale du 13 janvier 1791, qui établissait la liberté la plus absolue en matière théâtrale, et qui amena la création d'une foule d'entreprises dramatiques, dont quelques-unes, soit régulièrement, soit accessoirement, s'adonnèrent au genre de l'opéra-comique. — Le troisième enfin, et dont je n'ai pas besoin de faire ressortir l'importance, est l'établissement par la Convention, en 1794, de l'école admirable qui prit aussitôt le nom de Conservatoire national de musique et de déclamation.

Parlons d'abord du Conservatoire, pour indiquer et faire ressortir les progrès qui avaient été réalisés depuis plus d'un demi-siècle, non seulement en ce qui concerne la valeur des œuvres, c'est-à-dire le talent des compositeurs, mais l'exécution musicale proprement dite. On sait les critiques et les sarcasmes dont J.-J. Rousseau accabla l'orchestre de l'Opéra, tout à la fois dans son *Dictionnaire de Musique*, dans ses pamphlets et jusque dans son roman de *la Nouvelle Héloïse*.

Rousseau exagérait certainement. Il faut se rappeler qu'à l'époque où il écrivait, Rameau, au comble de la gloire, occupait l'Opéra depuis vingt ans. Or, Rameau avait introduit dans l'instrumentation de ses ouvrages des difficultés inconnues avant lui, il avait donné à l'orchestre un rôle beaucoup plus important que celui qu'on lui avait confié jusqu'alors. D'autre part, Rameau, caractère absolu, autoritaire et peu endurant de sa nature, sachant ce qu'il voulait et le voulant bien, avait évidemment obtenu de cet orchestre ce que d'autres n'avaient pas eu l'idée de lui demander. Non sans tirailleries d'ailleurs, témoin l'anecdote que voici : « On répétait un jour à l'Opéra un nouvel ouvrage de Rameau, et les musiciens, un peu nerveux à la suite d'une longue séance, fatigués par la présence de difficultés auxquelles on ne les avait pas jusqu'alors habitués, supportant mal les observations du compositeur, finissaient par communiquer leur humeur à leur chef, lui-même irrité par ces difficultés sans cesse renaissantes. A un moment donné, celui-ci, perdant patience, lança, découragé, son bâton sur la scène, en déclarant que cette musique était inexécutable. Rameau, alors, de grand sang-froid, se lève de sa chaise, va rejoindre le bâton à l'endroit où il était tombé, le fait rouler avec son pied jusque devant le chef, et s'adressant à celui-ci : « Apprenez, Monsieur, lui dit-il, qu'ici vous n'êtes que le maçon, » et que je suis l'architecte. Il faut que les choses marchent selon mes indications. Recom- » mençons. » Et l'on recommença, et l'on finit par venir à bout de tout. »

Il est donc bien certain qu'à l'Opéra, sous le rapport de l'exécution d'ensemble, on avait fait de grands progrès. Pour ce qui est de l'exécution individuelle, c'est-à-dire de la virtuosité proprement dite, les séances du Concert spirituel avaient formé un grand nombre d'artistes de très grand talent. De sorte que, lorsque le Conservatoire se fonda, il n'eut qu'à choisir parmi tous ces artistes pour se former un personnel enseignant, qui était véritablement de premier ordre et qui fut la gloire de la France.

Et comme je ne veux pas être cru sur parole, vous allez voir ce qu'était ce personnel. Le Conservatoire avait à sa tête cinq inspecteurs de l'enseignement, chargés eux-mêmes des classes de composition, et qui n'étaient autres que Méhul, Cherubini, Grétry, Gossec et Lesueur. Parmi les cent quatorze professeurs que comptait l'école, je trouve : pour l'harmonie, Berton, Catel, Eler et Rigel ; pour le chant, Lays, Garat, Mengozzi, Richer, Persuis et Langlé ; pour le piano, Boïeldieu, Louis Adam, Séjan et Mme de Montgeroult ; pour le violon, Gaviniés, Kreutzer, Rode, La Houssaye, les deux Blasius ; pour le violoncelle, Janson, Levasseur, Baudiot ; puis, Devienne et Hugot pour la flûte, Sallantin pour le hautbois, Lefèvre et Solère pour la clarinette, Delcambre, Ozi, Gebauer pour le basson, enfin Domnich et Frédéric Duvernoy pour le cor.

J'en viens maintenant au théâtre Feydeau, dont la lutte avec le théâtre Favart, lutte qu'on pourrait qualifier d'héroïque, constitue l'un des chapitres les plus intéressants, les plus curieux et les plus brillants de l'histoire de la musique française.

Ce théâtre Feydeau s'appelait d'abord théâtre de Monsieur, parce qu'il était placé sous le patronage de Monsieur, frère du roi, qui fut plus tard Louis XVIII. Le privilège en avait été concédé à un homme qu'on ne se fût guère attendu à voir en une affaire de ce genre, à Léonard Autié, coiffeur de la reine. Mais justement, Léonard, comme on l'appelait, sentant combien il était inapte à conduire une telle entreprise, eut le bon esprit de s'associer un artiste qui semblait au contraire qualifié pour cela, le grand violoniste Viotti, que son admirable talent avait rendu célèbre. Le théâtre de Monsieur devait jouer tous les genres, hormis la tragédie, c'est-à-dire l'opéra italien, l'opéra-comique français, la comédie et le vaudeville, voire même le ballet. On conçoit qu'il lui fallait un nombreux personnel. Pour l'opéra-comique, sa troupe comprenait Lesage, Gaveaux, qui était aussi un gentil compositeur, Vallière, Juliet, Gavaudan, Rézicourt, le baryton Martin, appelé à devenir si célèbre, et Mmes Ponteuil, Lesage, Rolandeau, Justalle, Scio, Verteuil. Pour ce qui est de l'opéra italien, Viotti, qui était originaire d'Italie, fit un voyage dans son pays, d'où il ramena une incomparable compagnie de chanteurs, qui obtinrent un succès fou et dont les noms sont restés fameux : Raffanelli, Mandini, Rovedino, Viganoni, Mengozzi et Mmes Baletti, Galli, Mandini et Morichelli.

Le théâtre de Monsieur fit son ouverture le 26 janvier 1789, dans la salle de spectacle des Tuileries, qui était la résidence de Monsieur, et son succès fut complet. Mais lorsque la famille royale fut obligée de revenir de Versailles à Paris, elle prit possession des Tuileries, et le théâtre dut déménager. Il alla s'établir provisoirement à la foire Saint-Germain, dans l'ancienne salle des Variétés amusantes, pendant qu'on lui construisait, rue Feydeau, une salle toute neuve, dont il prit possession le 6 janvier 1791. Mais pendant ce temps les événements se précipitaient, et il allait en ressentir les conséquences. Effrayés par ceux du 10 août 1792, les pauvres chanteurs italiens quittèrent Paris précipitamment et s'enfuirent à tire d'aile. En même temps l'administration, jugeant opportun de réduire ses frais, supprima la troupe de comédie, de sorte que le théâtre Feydeau, concentrant désormais tous ses efforts sur l'opéra-comique, devint le rival direct du théâtre Favart. C'est alors que commença la lutte héroïque dont je parlais, lutte de dix années, qui fut désastreuse au point de vue matériel, en raison des événements politiques, mais dont les résultats furent admirables sous le rapport artistique, et glorieux, on peut le dire, pour la musique française, qui prit à cette époque un prodigieux essor.

En effet, les deux théâtres s'arrachaient les chanteurs et les compositeurs, et s'ingéniaient, chacun de leur côté, à attirer le public au prix des plus grands efforts. Si le théâtre Feydeau s'attachait surtout Lesueur, qui y donnait *la Caverne*, *Télémaque*, *Paul et Virginie*, et Cherubini, qui y faisait représenter *Lodoïska*, *Médée*, *les Deux Journées*, le théâtre Favart retenait surtout Berton avec *le Délire* et *Montano et Stéphanie*, Grétry avec *Guillaume Tell*, *Lisbeth*, *Elisca*, Kreutzer avec *Lodoïska*, *Paul et Virginie*, *le Siège de Lille*. D'autres compositeurs se partageaient entre les deux théâtres : Méhul donnait à Favart *Euphrosine*, *Stratonice*, *Ariodant*, à Feydeau *le Pont de Lodi* et *Epicure ;* de même, Boïeldieu faisait jouer à Favart *Beniowski* et *Zoraïme et Zulnar*, et à Feydeau *la Famille suisse* et *les Méprises espagnoles ;* Dalayrac, lui aussi, se montrait à Favart avec *Camille*, *Adolphe et Clara*, *Raoul de Créqui*, et à Feydeau avec *Alexis et Justine* et *la Prise de Toulon*.

Pourtant, en dépit de tous leurs efforts, en dépit de l'incontestable sympathie du public, nos deux théâtres périclitaient, dépérissaient, et couraient l'un et l'autre à une

catastrophe qui ne devait pas tarder à se produire. De toute évidence, l'un d'eux était de trop. Le désastre vint les frapper tous deux, presque simultanément. Le théâtre Feydeau, à bout de forces, fermait ses portes le 12 avril 1801, et le théâtre Favart, épuisé lui-même, sombrait à son tour le 20 juillet suivant. Il fallut que l'État s'en mêlât, pour ne pas laisser périr un genre de spectacle et une forme d'art chers au public, et dont la perte excitait un regret général. Un projet de fusion des deux troupes fut étudié, ce projet prit corps rapidement, fut définitivement adopté, et le 16 septembre 1801 ces deux troupes, réunies en une seule, inauguraient leur administration dans la salle Feydeau, sous le titre officiel de théâtre de l'Opéra-Comique.

C'est sur ce fait très important, la constitution définitive du théâtre de l'Opéra-Comique, que se clôt notre XVIIIe siècle musical. Très important en effet, puisque c'est à ce théâtre ainsi reconstitué, solidement réorganisé, que le siècle suivant a dû la plupart des successeurs des artistes que je viens de vous rappeler, et qu'on a vu briller les noms d'Hérold, Auber, Halévy, Adolphe Adam, Grisar, Hippolyte Monpou, Ambroise Thomas, Aimé Maillart, Félicien David, Victor Massé, Gounod, Poise, Georges Bizet, Léo Delibes, pour ne parler que de ceux qui ne sont plus.

J'ai fini, Mesdames et Messieurs. Je me suis efforcé de vous tracer, en raccourci, mais aussi exactement que possible, l'historique de la musique française pendant le XVIIIe siècle. Comme vous avez pu le voir, le mouvement a été très actif. Il me paraît qu'il a été aussi très brillant, et je ne crois pas me tromper en le constatant. Si cependant, au cours de cet entretien, j'ai montré un peu d'enthousiasme, c'est que j'aime mon pays par-dessus tout, que je suis jaloux de toutes ses gloires, et que, d'ailleurs, je me savais en pays ami, où l'on me pardonnerait facilement d'avoir parlé de la France et de ses artistes en toute chaleur de cœur.

Conférence de M. Virgile Josz

HOMME DE LETTRES

MESSIEURS, MESDAMES,

A venir vous parler peinture, ici même, au milieu des toiles que vous avez rassemblées avec un goût si parfait, un entendement, une connaissance si grande des hommes et des œuvres du XVIIIe siècle français, il faut assurément quelque audace, et il faut surtout ce que vous excuserez plus facilement avec votre bonne grâce habituelle, il faut beaucoup d'ingénuité.

Je ne me suis nullement dissimulé les dangers d'une telle entreprise ; mais, si je n'ai su résister au particulier et rare honneur qu'il y a à parler devant vous, je me suis dit que j'avais pour me faire pardonner mes longueurs, mes redites, et tout ce que certainement vous savez déjà et que je vais, gravement, vous répéter, je me suis dit qu'aux moments ennuyeux de cette causerie, il vous suffirait de tourner un peu la tête, de laisser glisser un furtif regard sur l'une des toiles exposées, et qu'ainsi je serais vite oublié, qu'une autre éloquence, plus chaude, plus discrète, plus convaincante et infiniment plus aimable, vous dirait tout ce que mes mots et mes phrases ne sauraient exprimer.

Alors que naît Watteau, Valenciennes vient de tomber aux mains de Louis XIV, et, misère de plus à ajouter à ses autres misères, Valenciennes n'a plus aucun de ses beaux artisans d'art. C'est presque la ville morte au milieu de ce pays frontière, de cette grande plaine vague coupée de rivières, ridée de canaux et où, sans se lasser, les hommes sont venus se heurter, — mais une ville morte sur laquelle le rayonnement de Bruxelles, de Bruges, de Gand et d'Anvers a passé.

Je dis a passé, car, à l'heure où Valenciennes abdique, le grand foyer flamand, lui aussi, est éteint... Pendant quatre siècles sa splendeur a été continue : Flandre d'Artevelde aux communes puissantes ; Flandre symbolique de Jehan de Bruges et de Jehan d'Asselt ; Flandre raffinée, fastueuse, que nimbe d'or le soleil de Bourgogne ; Flandre croyante, réaliste et rêveuse de Jan Van Eyck, d'Hubert Van Eyck, de Rogier Vander Weyden, de Memling et de Metzys ; Flandre violée et meurtrie ; Flandre du vieux Porbus, de Breughel et d'Otto Venius ; — et, les fureurs passées, Flandre affolante d'Anvers avec Rubens, avec Van Dyck, avec Jordaens, avec Teniers, et Bruxelles, et Malines, et Bruges, et Gand, et Liége, avec tous ceux que vous savez et que je n'ai besoin de vous nommer... Maintenant, c'est la mort : la guerre, revenue, sème le deuil et la misère. Les géants ont disparu ; seuls, Jordaens et Teniers demeurent, aïeux non encore fauchés...

Avant la fin du siècle, on les couchera au chœur de petites églises, sous la même pierre bleue qui recouvre Jan Van Eyck à Saint-Bavon et le Tournaisien à Sainte-Gudule. Et le cycle sera clos.

Watteau, pour résister et ne s'enliser dans la funeste école des « Maîtres à peindre de la Corporation de Saint-Luc ». Watteau n'aura que le peu que les géants flamands avaient laissé dans la cité : cette *Décollation* d'Anton Van Dyck à Saint-Jacques, cette *Descente de Croix* de Rubens à Notre-Dame de la Chaussée, et, encore du grand magicien, le triptyque de l'abbaye de Saint-Amand...

Mais cela suffira à son œil candidement avide de contrastes et d'harmonies, — cela suffira à le sauver.

Il vit, cependant, ces toutes premières années, ces toutes premières années si difficiles, si pleines de précieuses fragilités, il les vit tristement, repoussé par son père parce qu'il n'a su manier, étant trop faible, la hachette et le lourd marteau du couvreur, — et, ce qui est plus horrible, il les vit dans la plus froide et la plus affreuse des solitudes, il les vit délaissé, abandonné par sa mère.

Dans l'Œuvre de Watteau, dans l'Œuvre du génie qui va, sur sa route, d'un cœur si reconnaissant, fixer sur la toile les traits de ses grands amis, dans l'Œuvre entier de Watteau on ne trouvera un seul portrait de Philippe Watteau, son père, ou de Michelle Lardenois, sa mère.

Ainsi, la première femme qui traita rudement Watteau, fut sa mère.

Et, en Valenciennes, on ne connaît non plus d'amies à ce songe-creux qui ne sait rien œuvrer de ses mains, à cet incorrigible recommenceur de riens, à ce garçon « discret, réservé, d'abord froid et embarrassé ».

Il n'a vécu ces premières et légères amours, ces amours ensoleillées qui devaient être si favorables à l'éclosion d'autres génies. Ici encore, Watteau n'a pas été heureux. Il lui est difficile de l'être : c'est un timide. Toute sa vie, il restera timide avec les femmes... Et de cette timidité-là naîtra cette œuvre unique, délicieuse, merveille pleine de dessous, de réticences, d'apartés, de dédains, de troubles et de mélancolies, dont la gloire est, avec celle de Chardin et de Fragonard, la gloire même du XVIIIe siècle.

Celui qui devait créer une Femme, la plus exquise, la plus attirante peut-être entre toutes, la plus « femme » certainement par le mystère dont il l'enveloppe, celui-là aura été, à l'âge des premières conquêtes, bafoué et rabroué par elles. C'est que, à cette époque, la Flamande de Valenciennes est une drôlesse peu commode et fort vaine, ce que Molière appelait une « variété particulière de l'espèce », une variété qui n'est pas absolument sympathique. Regnard traversant la ville, le Regnard de la *Provençale*, de Doguine et de Tontine qui l'attendent, complaisantes, en sa maison du bas de Montmartre. Regnard qui s'y connaît, écrit :

« Nous remarquâmes que toutes les femmes étoient belles en ce pays. »

Certes, elles l'étaient, — mais d'une beauté disparue, assez particulière, et tout à fait en sa fleur vers la fin du XVIIe siècle... La Flamande blonde, la Flamande aux yeux bleu clair, si troublante en sa langueur passive, celle qui eût écouté le compliment de cet hésitant et qui se serait offerte, cette Flamande-là eût aimé Watteau, — maîtresse aux

caresses quasi maternelles, maîtresse qu'il fallait à celui qui était, aux rares heures d'expansion, « agréable, tendre et, peut-être, un peu berger », ainsi qu'écrira M. de Caylus, à un des rares moments où il pensera juste.

C'est que, de la province d'Anvers, du Limbourg et du Nord-Brabant, du pays de ces superbes créatures toisonnées d'or, en redescendant vers le Hainaut, le type s'altère, le blond se sombre, l'éclat des yeux s'accentue. En Valenciennes, les chevelures sont brunes, le front peu haut et le teint volontiers pâle : belles filles quand même, qui ont dans le sang, quelle que soit leur condition, une large part de sang espagnol, — belles filles maintenant plus volontaires dans leurs caprices et plus âprement glorieuses dans leur fatuité, belles filles maintenant plus gourmandes de joies, plus sourdement cruelles dans ces luttes entre hommes qu'elles aiment à attiser.

Cette fille ne se donne pas; il faut la prendre.

Alors qu'elle va, le corsage bistoqué d'un bouquet, le griselet ou la robette aux épaules, à quelque fête hors les murs, à la Franche-Fête manger le pâté à l'oison, au faubourg croquer les tartes du « Bon Dieu à tartes » ; alors qu'elle chôme Notre-Dame-d'Amour, Notre-Dame-des-Petits-Poulets ou Notre-Dame-des-Damoiseaux, il lui faut, au bras, un amoureux dont elle soit fière. Sous les gloriettes des guinguettes, il lui fera faire place parmi les pipeux, les piteux accourus de la campagne et les arpaliaux de ducasse, ce rude gaillard qui en impose à la harpaille par la carrure de ses épaules et son air résolu, ce drôle qui aura du galant dans ses souliers aussi bien qu'au col de sa veste et à son feutre, et qui, faisant sonner ses patars et ses sous, lui offrira, debout et cérémonieusement, la première chope et le premier watelet neigeux de crème...

Celui-là, c'est son « pierrot », le pierrot de la vieille chanson valenciennoise :

Zabiau pour mieux remercier
Pierrot dé sen ouvrache
Deux u trôs frôs l'a bajoté
A travers sen visache ..

Watteau se vengera cruellement de toutes ces Zabiaux, — de celles de Valenciennes et de celles de Paris. Elles n'auront pas de plus cruel ennemi parce qu'elles n'auraient pas eu d'amant plus passionné... Et ce matin où, désabusé et inquiet, ne laissant derrière lui un seul souvenir ému; ce matin où, lentement, entre le brouillard qui s'élève des marais et le velours des herbes, s'effacent les murs de sa ville, ces jours où par Cambrai, Péronne-la-Pucelle, les bois de Compiègne et Saint-Denys-en-France il gagne Paris, ces longues heures de voyage il les passe à se promettre de leur imaginer une rivale si exquise que pas une d'elles ne pourra atteindre à son air, que toutes, à l'envi, se piqueront de lui ressembler...; une rivale qu'il créera en effet, et qui, vengeresse, suffira à l'immortaliser.

Quelles femmes va-t-il rencontrer à Paris ?

Vous savez la tristesse, l'âpre mélancolie des années chez l'étrange mâtin chez qui il tombe à la descente du coche, chez l'exploiteur à la fois hôtelier, marchand et professeur; vous savez la vie obscure chez le barbouilleur du pont Notre-Dame... Quelles femmes alors coudoyèrent ce passant pensif et dolent, qui s'en allait par la rue, falot dans son habit brun, les boucles plates de sa lamentable perruque ondoyant sous son

tricorne aux pointes basses; ce passant pensif et dolent qui laissait si facilement aux autres le haut du pavé, ignorant la curiosité des regrattières, des écosseuses de fèves, des filles de modes gourmandes d'œillades; ce passant pensif et dolent qui allait dans l'isolement de sa pensée, qui se nourrissait de « cette ombre de friandise et de délicatesse qui nous rit et qui nous flatte au giron même de la mélancolie », ainsi qu'écrit Montaigne.

Watteau ignore ces femmes... Car, pour lui, la femme ne semble plus exister dès lors qu'elle ne porte le manteau et la robe qu'il immortalisera... Cependant, il n'a journoyé ces dures années sans que, plus d'une fois, alors qu'il y avait du cousinage dans l'air, un soir, un jour, une matinée de fête, dans le hourvari et l'éclaboussure du carrefour, une fille, fière de son bonnet à picot et de son tablier de burat vert, ne lui ait souri, apporté le réconfort de ses lèvres fraîches et de son rire, sans qu'une de celles-là ne lui ait fait la galanterie d'un compliment très proche de l'offre plus grave, — menues grâces lourdes, faveurs point rares qui sont tout le bleu, toute l'accortise des miséreux...

Mais Watteau n'est pas Parisien, Watteau ne sera jamais Parisien, — et il passe.

Pour lui, tout cela est bas, tout cela est vil, tout cela porte en soi une tristesse si profonde, une négation si complète de son rêve, qu'il se détourne.

Un peu plus tard, chez Audran, alors qu'il respirera un peu mieux, parmi les promeneuses élégantes et prestes du Luxembourg, il croisera dans l'allée ombreuse de la Grotte, une grisette de Saint-Germain-des-Prés ou du Petit-Pont, une grisette « qui se flattera de le fixer » ainsi qu'on disait alors... Combien de fois Watteau ne lui a-t-il pas parlé, — et combien de fois ne sont-ils pas partis tous les deux, à l'aventure, par les rues, interrompant leur jaserie d'une régalade de macarons, l'égayant du spectacle et de la musique des nuits du Cours-la-Reine, — pour ne se quitter qu'à l'aube, comme ils s'étaient pris, dans le même fredon de la galante :

Ma mère mariez-moi,
Vous savez bien pourquoi
Je veux être en ménage...

Non plus, celle-là, il ne la peindra pas.

Mais, voici que quelqu'un lui parle d'une autre femme, — et la curiosité de Watteau s'éveille : non qu'il s'attende à découvrir son idéal. Il sait bien que celle qu'il veut, il ne la rencontrera pas vivante...

Ce quelqu'un, c'est Gillot.

Ce bavard de Gillot a entretenu Watteau de Ghérardi et de sa troupe. Gillot est la chronique vivante de ces acteurs qu'il a tant aimés, et qu'il a si souvent dessinés et peints. Gillot est ému encore des yeux noirs d'Aurélia, d'Eularia et de Diamantine; Gillot admire Scaramouche « qui ne parle point et dit les plus belles choses du monde », et il aime Arlequin, Pantalon, Trivelin et le Docteur; Gillot était à Saint-Sauveur au mariage de Tiberio Fiorilli et de Marie Du Val, la jolie « grizette » de la rue de la Friperie, et il sait pourquoi Aurélio, l'exquis amoureux, a été obligé de fuir Paris, comment il se fit prêtre et quel soin il prend maintenant de ses pénitentes.

Et Watteau nous donnera, plus tard, l'*Amour au Théâtre François*, je veux dire une seule femme qu'il entoure d'une figuration... Autour du banc de pierre où les pampres

luxuriants et lourds de grappes s'accrochent, dans la reposante fraîcheur de ce bois, ils sont tous là groupés : au fond, auprès de Dorimène ou de Dona Anna, Don Juan, empanaché et superbe, choque son verre au verre de Dorante ; Crispin s'appuie au tronc d'un arbre ; dans l'éclaircie de gauche, le violon, la cornemuse et le hautbois jouent en sourdine en avant du quatuor des bernés et des sots... Et droite, souple, exquise, adorable de langueur amoureuse, avec le joli geste de ses deux bras ouverts et retombés, avec le frémissement des mains mignonnes qui tiennent plus qu'elles ne relèvent la lourde robe de moire, le buste cambré dans le corsage aux longues basques, la tête un peu penchée comme sous le poids d'une lassitude, Isabelle, d'une mule distraite, glisse sur la cadence des musiciens, le pas grave d'une danse. Léandre, ou Eraste, lui fait vis-à-vis, darde vers elle un long regard pour scruter la pensée qui noie les grands yeux de sa maîtresse, l'indéfinissable du léger sourire qui flotte sur ses lèvres. Dans l'élégance et le badinage de l'heure, dans la quiétude plaisante de la fête, l'émoi est grand entre ces deux êtres, si grand qu'il domine et que, par un instinctif apitoiement, troublées dans leur candeur, Agnès et Clarice ne cessent de fixer la « victime d'amour », Isabelle, qui doucement, doucement, glisse au murmure de la mélodie...

Mais, je l'ai dit, Isabelle se définit trop encore, et elle n'est, elle ou les autres, la femme que Watteau rêve... Cette femme, elle est dans ces œuvres qui le hantent, lancinantes, impérieuses, confuses encore, dans ces œuvres qu'il voudrait préciser, fouiller, ordonner, — elle est d'un monde que seul il imagine, et qu'il n'ose formuler.

Ce qu'il aura sous les yeux déconcertera et paralysera longtemps son effort.

Au Luxembourg, ce sera le palais grouillant de grands seigneurs et de grandes dames, l'intimité révélatrice des existences, ces riens de tous les jours, ces indiscrétions, ces hasards, ces habitudes qui laissent transsuder les secrets les mieux cachés, enfin la vie en cette délation des choses, à laquelle on ne prend garde, qui devait brusquement lui dévoiler la hideur qui couvait sous les dehors roides, hautains, sous la morgue, parfois sous l'esprit des gens de cour... Après tant de rancœurs, après les choses lamentables de la gueuserie d'en bas, après l'immonde de la misère subie, non un moment, mais des années, après l'héroïque et long effort qu'il lui a fallu faire pour préserver son cerveau et son cœur des promiscuités tuantes, voilà que, dans cette retraite délicieuse et inespérée, il rencontre une vilenie nouvelle, plus effroyable et plus décevante que la première...

Ah! Alexandre, Damo, Liriane et la carte du Tendre; ah! la chambre bleue, et Voiture, et le baiser sur le bras de Julie, toute la comédie amoureuse et solennellement galante du grand règne, la divinisation du Sentiment, le raffiné et le précieux de la Déclaration et de l'Aveu, la majesté, le pompeux, l'immatériel du Désir, — comme tout cela s'effrite dans le cloaque, avant la chute de l'idole...

Anne de Lenclos vient de mourir : elle disparaît à temps, l'adorable amoureuse.

Puis, ç'aura été l'orgie de la Régence...

Et Watteau reste bouleversé jusqu'à l'hésitation, par l'effroyable et écœurante réalité.

Cependant, heureusement pour nous, heureusement pour le patrimoine d'art dont les peuples s'enorgueillissent, cette seule humanité n'a pas côtoyé son rêve. Il en est une autre qui l'a sauvé, une autre où il devait trouver l'écho nécessaire, l'écho qu'il cherchait à sa pensée.

Cette autre société semble avoir pris pour manifeste les DÉLICES du vieux Savinien d'Alquié.

Voulez-vous que nous ouvrions ce petit livre, qui se vendait encore beaucoup, même en ce temps trouble de la Régence?... Nous y lirons, en un pathos ingénu, beaucoup de petites et curieuses vérités lumineuses :

« La France, déclare-t-il, est le paradis des femmes... Qu'on aille à *Paris* et dans tous les recoins de cet Etat, et on verra une infinité de grisons et de vieillards qui ont toujours persévéré à aimer, qui ont blanchi à la poursuite d'un cœur, et qui ont passé leurs jours, sans dégoût, dans la possession d'un objet qui fait encore tous leurs délices...

» Il ne faut qu'une Dame sur un balcon qui réponde sur la Seine, pour enchanter les cœurs par les oreilles, lorsqu'elle accorde sa voix avec son luth, sa guitare ou son épinette; et il n'y a point d'homme, quelque stoïque qu'il soit ou qu'il puisse être, qui tout ravi, ne passe agréablement des nuits entières à entendre un si doux concert. Aussi, peut-on dire avec vérité, de même que me dit un étranger, savoir : que les femmes de *France* sont les Nimphes du monde et les Muses de l'Univers. »

Et ces dames-là ont « l'atouchement doucement surpris au contact des fines toiles de Bretagne, et par la nouvelle mode des lits flottants suspendus par des cordes de soye, afin de faire en sorte qu'un doux mouvement flatte le corps ».

Nous ne sommes pas loin du comte de Provence tendant, au-dessus de la rivière, un immense filet d'or pour arrêter la gondole de Marie-Antoinette...

Eh bien, les créatures qui s'agitent et qu'on trouve sous ces exagérations, ce sont les habitués de l'hôtel d'Estrées, les familiers de l'hôtel de Varangeville, du salon de la marquise de Chaves, si délicieusement « grippée de philosophie », — enfin les fidèles des Nuits Blanches de Sceaux, des Nuits de la duchesse du Maine.

Ah! ces grandes nuits avec Louis, duc de Bourbon, Nevers et Coislin, La Fare et de Mesmes, et Voltaire, et Fontenelle, et Chaulieu, et les rires épanouis, les caquets, les émois, les langueurs chaudes, les enthousiasmes capiteux de Mme de La Ferté, de Mme d'Enghien, de Mme de Rohan, de la marquise de Mirepoix, de la duchesse d'Albemarle, de Mme de Charost, de Mme d'Antin, de Mme d'Artagnan...

Le meneur du jeu est cette femme qui brave le Régent, le veut tuer et court les pires aventures pour son mari, ce couard, lâche et triste sire; le meneur du jeu, c'est la « poupée de sang » de Mlle de Nantes, cette petite femme blanche et blonde, aux grands yeux doux, à la bouchelette en « arc d'amour », au menton rond, aux joues pleines, cette petite femme qui, dans les indiscrètes estampes de Larmessin (qu'on vendait à la *Pôme d'Or*, rue Saint-Jacques), prend des airs de superbe avec son rouge, sa poudre et ses mouches, cette petite femme : l'Armide des jardins de Sceaux.

Le décor est merveilleux. Les eaux jouent comme à Versailles, de l'intimité bruissante des cascatelles à la majesté calme du grand canal; les bois sont peuplés de statues et de groupes, et il n'est pas jusqu'au potager qui ne possède un pavillon de l'Aurore...

Là, entre une partie de quilles dans la salle des Marronniers et une dispute sur le sentiment de Descartes touchant l'âme des bêtes, pendant que,

> Sur des meules de foin mainte beauté juchée,
> Aux rives d'un canal viendra prendre le frais,

c'est la tenue du chapitre de la Mouche à Miel; mais, surtout, c'est la nuit blanche de la loterie et des illuminations, la nuit des FESTES DE L'INCONNU, de la CEINTURE DE VÉNUS, D'APOLLON ET LES MUSES.

> Venez, couple amoureux, venez Zéphyr et Flore,
> Répandez vos parfums, paroissez en ces lieux
> Tels qu'on vous vit paroître au Palais de l'Aurore,
> Lorsque la Grande Nuit y rassembla les Dieux...

C'est une parade où Dampierre joue de la flûte allemande, du cor, de la viole et du violon, c'est le triomphe de Nicolas de Malézieux, l'ordonnateur de la fête galante de Sceaux, le poète qui en chante la reine :

> Qu'à lui plaire, ici tout conspire,
> Fleurs, naissez sous ses pas en ces aimables lieux ;
> Viens mêler, amoureux Zéphyr,
> Les parfums les plus doux à l'air qu'elle respire.
> Et toi, Soleil, si tu le peux, fais luire
> Un jour aussi brillant que l'éclat de ses yeux.

Cette fête-là est si irradiante, si complète, si symptomatique, qu'elle devient la fête galante du siècle, — et rien ne se fera dans la suite qui ne soit, ici, réalisé ou en germe.

Qui la chantera ? Qui en dégagera l'élégance suprême et l'esprit ? Qui sera le poète de ses poètes, le peintre de ses peintres, l'amant de ses femmes ?.. Qu'on regarde jusqu'à la crise de sensibilité qui se noie dans le sang de Quatre-vingt-treize et qu'on cherche... Est-ce Marivaux, trop casuiste ? Chardin, prisonnier ? Nattier, que l'étiquette subjugue ? Crébillon, qui trébuche sur le SOPHA ? Boucher, toujours sur la nuée ? Gresset trop grossier ou Piron trop méchant ? Baudoin, qui n'existe qu'avec le retroussé ? Fragonard, dont la joie est païenne ? l'abbé Prévost, trop inconscient, ou Greuze, seulement à sa polissonnerie ou à son drame moral ?

Non.

C'est Watteau.

Voici que Crozat prend Watteau dans sa maison. Dans la fraîcheur harmonieuse de cette retraite, dans cette bienheureuse accalmie, la seule qu'en toute sa vie Jean-Antoine connaîtra ! le découragement et les fatigues se dissipent, et s'évanouissent les visions mauvaises des mauvais jours, et se ranime la chère ingénuité sans laquelle il n'est rien, il n'est point de génie.

Voici donc le salon blanc de Crozat où, en familier, il n'a qu'à se laisser vivre; ce salon blanc où les moulures fines se perdent sous les rocailles, où l'or moulu ourle de

feux mats les plafonds où l'Olympe rose se joue; ce salon blanc où le chatoiement des habitués est un haut régal, de la Vieuville à Adine, de Bajarville de Saint-Louis à Legendre, de Pâris à Choiseul et à Evreux; ce salon blanc où, au retour de Vincennes, les lèvres encore rouges des brioches brûlantes de Fléchmer, quelque marquise ou quelque présidente, vient demander qui était aux Tuileries avec M. le Régent lorsqu'on mit le roi nu, et si on a reconnu cet homme et cette femme en masques qui furent tués à coups d'épée, l'autre matin, au sortir du bal de l'Opéra...

En ce salon, Mlle d'Argenon laissera glisser son écharpe brodée, posera son éventail et chantera, de sa voix expressive, un récit de Campra, un madrigal de Lotti, un air d'ATHIS, à moins que ce ne soit le duo des AMOURS DÉGUISÉZ avec Paccini, ou qu'Antoine, le flûtiste, Rebel, et les petits violons ne donnent la sérénade, ou que l'inter-nonce lui-même ne se risque sur l'archiluth...

En ce salon Watteau se grisera de musique, comme il se grisera du murmure des eaux, du concert des oiseaux, du parfum des fleurs et des bois dans les jardins de Montmorency.

Et, comme il a eu avec Rubens et la prestigieuse suite pour la reine, la révélation qui lui manquait, et comme il est resté de longs jours devant l'admirable de ces grandes fêtes fraîches et encore dans leur fleur, comme l'effroi passé, il s'est assimilé, calmement, cette œuvre rougeoyante de clartés, la robe de la *Finette* n'aura rien à envier à la robe blanche de la *Conclusion de la Paix*, au satin de la reine du *Débarquement à Marseille*, à cette autre robe que porte la Vierge de l'inoubliable *Education* d'Anvers.

Car Rubens et Watteau ont cette commune technique des fonds chauds, solides, puissamment harmonisés et recouverts d'un givre lumineux et transparent. Ici, ils communient sous les mêmes espèces, — comme d'autre part, vivant cependant des vies bien dissemblables, ils vont entendre la même messe le dimanche, avec la même régularité.

Alors, seulement, Watteau osera peindre la femme de son rêve.

Il semble y avoir préludé en l'imprécisant dans cette merveille qu'est, au Louvre, la *Conversation dans un Parc*.

Il faut détailler ce Watteau comme on plonge le regard dans un de ces écrins sombres où sont couchées ces rarissimes et très anciennes gemmes dont l'éclat singulier s'ambre de feux uniques et cependant rompus. Ici, ce qui resplendit dans les grands nuages des feuillées épaisses, près du placide étang où vibre un ressouvenir du ciel, près de cet arbre qui, seul, meurt toisonné d'or sur l'extraordinaire profondeur des lointains, ce sont les chairs des épaules, la carnation ou la pâleur des visages, des yeux, le frémissement des mains, la vie enfin de ces créatures qui tressaillent sous la soie et le satin des robes. Un couple, à peine enlacé d'un petit geste galant, passe et s'imprécise ; ceux et celles qui devisent sur le banc de gazon n'ont plus que de rares paroles dans l'inquiétude de l'heure voisine du crépuscule, — et comme s'élève et flotte une buée d'irisations sur les pierres de l'écrin, l'enchantement amoureux et mélancolique d'une phrase de Mozart habite le vent qui sème les premières feuilles mortes.

Le rêve ancien de Watteau renaît victorieux des tares, des vilenies, victorieux de l'ombre et de la misère, semblant n'emprunter à la vie que le rose réel de ses carnations, à la nature que la brise, le vert pâli et le feu naissant des premiers jours d'automne ; son rêve ancien renaît, triomphant cette fois, et comme plus séduisant d'attraits plus

profonds... Et, dans la joie qui lui bat aux tempes, comme s'il avait peur de le voir s'évanouir, comme s'il craignait quelque défaillance de son cerveau, dans la maîtrise de son œil et de sa main, d'un grand geste rapide il évoque sur la toile le doux, chatoyant et émotionnant tumulte de son chef-d'œuvre.

Il est devant le désir, devant la fièvre, devant l'éternelle et douloureuse convoitise, devant l'angoissante et avide poursuite de la femme, but unique, but suprême toujours atteint et toujours désespérément éloigné, fin brutale et charmeresse, — et il va dans un génial, intraduisible et inégalable poème, inoubliablement faire revivre les stades du baiser, il va peindre l'*Embarquement pour Cythère*.

En un bourdonnement harmonieux les frondaisons mourantes, les cimes neigeuses, les grèves embrumées, les nuées impalpables, le ciel, la terre, les eaux s'imprécisent sous le duo des amoureux. Sur le tertre, près de Vénus, le couple s'est assis. L'amant, le « pèlerin d'Amour », dit lentement, sur des notes graves et douces, le premier couplet de la sérénade. Ils ont tous deux les yeux baissés, elle surtout qui résiste encore et dont le trouble est grand, elle qui a posé sa mante sur le banc de pierre, elle qui ne veut pas partir, quelque mal que se donne le petit dieu qui la tire par sa robe. Leurs mains ne se touchent pas...

Plus loin, elle a laissé et le grand manteau rose et la robe de brocart, et jeté une pèlerine sur un preste costume d'aventure, jupe rayée et corsage à longues basques. Elle met ses mains roses dans les mains brûlantes du vainqueur, dont le sourire n'est pas sans moquerie... Puis, saisie comme par un dernier scrupule, comme par un ultime regret, auprès de la descente, elle se retourne, prête à laisser tomber le bâton de voyage.

Mais lui, devenu quelque peu rude en son impatience, grisé par ce baiser qu'il a pris sur sa gorge, lui l'entraîne par la taille... Et, auprès d'eux, passe sur le chemin la joie lourde de la chair, la joie chaude des filles faciles, — tandis que devant la galère fastueuse, la galère aux rameurs nus et beaux comme des dieux, la galère à la chimère d'or qui bat des ailes et cambre son torse, Aronce et Clélie, Artamène et Mandane dissertent, madrigalisent et se demandent s'ils vont débarquer à Tendre-sur-Estime, ou à Tendre-sur-Inclination...

Maintenant, l'épouvantable mal qui mine Watteau peut achever de miner le corps frêle de ce géant, faucher ce génie en pleine floraison et en pleine jeunesse, lui laissant à peine le temps d'aller enseigner aux Anglais les souplesses et les forces claires de son pinceau, avant que de venir mourir en ce petit Nogent à l'aube d'un radieux jour d'été; maintenant l'épouvantable mal peut l'emporter, — l'œuvre impérissable est faite. Il a créé la femme qu'il rêvait de créer, la femme qui synthétise toute la « Feste galante ».

La « feste galante » de Watteau est bien le plus grand, le plus puissant, le plus heureux geste d'art de notre XVIIIe siècle. Où, en France, est-elle avant lui, cette fête? Qui, en dehors de la servile imitation italienne ou flamande, qui a osé s'y essayer? Sa « feste galante » n'est pas la fête des deux autres peintres du XVIIIe siècle, elle n'est pas plus celle de Jean-Siméon Chardin que celle d'Honoré Fragonard.

Et le seul poète du siècle enfantera son œuvre prodigieux au milieu de la tristesse poignante de la plus effroyable crise. Il suffit pour mesurer l'audace, la volonté de Watteau, la hauteur de son génie, de bien voir la détresse où l'on vit. A l'heure où ce masque vêtu de haillons sordides et poursuivi au bal par Philippe d'Orléans, se retourne

brusquement vers le prince pour lui dire : « Je suis la Dame du Royaume!... » ; à l'heure où l'on semble marcher vers l'effroyable de l'impasse noire où tout s'ensevelit, par un déchirement du ciel sombre, la gloire d'un grand rayon de lumière resplendit, sur le sillon aride surgit cette fleur : la femme de Watteau, — fleur immarcescible, précieuse et simple, aux couleurs chaudes et enharmonisées en d'incomparables irisations, galanterie de rêve si profondément humanisée, frontière troublante entre le monde réel et la fiction que personne avant lui n'avait atteinte, et où personne n'a su, comme lui, demeurer dans le charme et dans la vérité.

Quel prodigieux coup d'aile!.. N'avoir devant soi que le jeu enrubanné et lascif des « filles de vertu mourante » : n'avoir que ces pires coquetteries dont la Mazarelli usera pour tuer Beauvau ; n'avoir devant soi que ces femmes enveloppées dans la robe à collet d'abbé, nuage capricieux qui se plaque au corps comme une gaze ou le noie suivant le désir, la coquetterie, la gaucherie éloquente et voulue : n'avoir que ces « perverses en tailles épaisses et massives, aussi bien qu'en gorges grosses et pendantes », effrontées, qui courent les rues et les promenades, détroussées, portant paniers et criardes, — les avoir ainsi le jour pour les retrouver aux lumières du petit souper, nues ou pires, dans le désagréable de leurs lignes tombantes et fatiguées par le servilisme de la débauche ; n'avoir que ces poupées fanées, cramoisies de fard, le front pelucheux de poudre, la paupière séchée de cohol, les gencives et la poitrine brûlées par les liqueurs de Lorraine ; n'avoir que ces demi-monstres et ramener, avec un art profond d'observation, ramener au type pur, au type d'avant la déchéance, reconstituer l'être, lui redonner ses fraîcheurs naturelles et ses élégances prime-sautières, lui pétrir un cœur, et, dans un petit cerveau étroit, volontaire et fantasque, mettre la fantaisie rieuse, l'inconsciente cruauté, le vouloir brusque attiédi de mélancolie ; en un siècle où la passion semble morte, retrouver l'immortel émoi, retrouver l'amour, retrouver le poignant frisson qui a agité La Vallière, et l'amant de la Champmeslé, et le mari d'Armande Béjart, se garder de le distribuer tout entier, mais en prendre une touche, l'allier à un scrupule de dédain ou de tristesse, l'envelopper dans cette âme et faire monter cette femme dans la barque dorée qui va l'emporter vers les Terres Inconnues du pays du Tendre : voilà l'effort.

S'il n'y a véritablement en ce siècle que trois peintres, Watteau, Chardin et Fragonard, Watteau est le premier. Car Fragonard n'a jamais voulu penser ; tout entier il s'est réfugié dans la séduction de la pâte ; car Chardin, malgré et peut-être à cause de son œil incisif et querelleur d'objections, Chardin s'est réfugié avec entêtement dans le giron bourgeois, comme ces petits qui « savent des choses des grands », et dont les lèvres restent obstinément muettes. Watteau seul se dresse en un effort magistral et inouï. Le faible devient géant et impose, avec quelle puissance, mais après quelles luttes, son rêve.

Et ce rêve va sauver une époque de l'opprobre. Ni le peintre de la *Réprimande*, ni le peintre de l'*Escarpolette* ne peuvent, en leur génie, représenter le Dix-Huitième : ils en synthétisent un aspect, une facette. Ils ne rendent, n'excusent, l'un et l'autre, qu'une caste. Watteau a fait mieux. Il a pris dans la turpitude et l'orgie le petit peu de chair resté sain, la parcelle d'âme demeurée impolluée, et à l'heure où il était permis de croire que la France allait sombrer dans le flot boueux, il en a fait la gloire pure, enchanteresse qui rayonne sur tout le siècle, il en a fait la femme du *Pèlerinage à l'Isle de Cythère*.

Ce siècle, peut-être le plus dramatique et le plus galant, ce siècle a, parmi ses femmes, une autre femme très différente de celle de Watteau, cette reine-fée, une femme qui, avec elle cependant, resplendit au-dessus de toutes les autres, une femme bien vivante cette fois, dont l'attirance, la luxuriance amenuisée des prestes grâces et d'élégances vives, dont le rayonnement emperlé de rires et de baisers, mettent une séduction de plus dans l'Ecole française.

Cette femme, c'est la femme de Fragonard.

Ici, Mesdames, j'ai une très humble requête à vous adresser... Nous allons avoir à suivre, un peu seulement et de loin, je le sais bien, mais un peu tout de même; nous allons avoir à suivre ce petit homme remuant, joyeux, spirituel comme l'Esprit même, mais curieux jusqu'à l'indiscrétion; ce petit homme que rien n'arrête hormis l'ennui et la laideur; ce petit homme très païen en vérité et que le culte de la Beauté entraîne parfois fort loin; ce rayon de soleil du Midi qui traverse la société troublée de la fin du XVIIIe siècle en pailletant d'or, de joie et de vie combien de figures délicieuses, mais aussi combien de scènes risquées et d'aventures sur le piquant desquelles il est souvent très dangereux de gloser...

Aussi, Mesdames, sachant que, parfois, il vous serait difficile de faire au Diable, je veux dire à Fragonard, la plus petite part, vous demanderai-je ici une grande bonne volonté, un peu de votre souriant courage, toujours votre indulgence qui fait de votre pardon le plus subtil des encouragements.

Et surtout, oh! surtout, de vous souvenir que le vent qui faisait alors tourner les ailes des moulins, emportait dans les airs une incalculable quantité de jolis bonnets, qu'il y en avait de toutes les formes et de tous les linons, depuis le petit casque blanc de la bourgeoise jusqu'au papillon de dentelle de la marquise, — et que c'était bien souvent ce dernier qui volait le plus haut, étant le plus léger.

Au contraire de Watteau, Fragonard eut toujours autour de lui des femmes; des femmes qui l'aimèrent, qui l'aimèrent diversement, celles-ci jusqu'à l'abnégation et jusqu'au sacrifice, ces autres l'heure d'un caprice, celles-là jusqu'à la haine, ce qui est, n'est-ce pas? l'indice le plus certain de la plus violente inclination... Et on dirait de lui, à le voir passer de femmes en femmes, que, s'il n'avait pas eu le génie de les dominer toutes, de n'avoir que des passionnettes et de courts romans, s'il n'avait pas eu la force superbe de transmuer ses amoureuses en d'impérissables et charmeurs gestes d'art, — on pourrait presque dire de Fragonard qu'il est arrivé par les femmes.

Combien, des premières heures aux dernières, sa destinée diffère de celle de Watteau!... C'est, tout d'abord, sa mère, sa mère qui le chérit, qui ne peut le laisser seul à Paris et qui quitte Grasse pour le venir prendre par la main et le conduire chez François Boucher... C'est alors Mme Boucher, la belle Mme Boucher qui se consolait si bien avec le comte de Tessin des infidélités de son mari, cette troublante Marie Perdrigeon, blonde aux yeux bleus qui posait Psyché, sur le conseil donné à Boucher par Bachaumont :

« J'ai relu PSYCHÉ de La Fontaine... Vous la peindriez si j'étais Louis XV. Vous auriez pour cela plus d'avantages qu'aucun autre, indépendamment de vos talents; heureux Apelle qui avez une Psyché vivante chez vous, de laquelle vous pouvez faire une Vénus quand il vous plaira... Je vous exhorte à lire PSYCHÉ, opéra de Quinault, et PSYCHÉ,

comédie de Molière... Mais, ce qu'il y a de mieux à faire, c'est de lire et relire la PSYCHÉ de la Fontaine, et surtout de bien regarder Mme Boucher... »

C'est, à l'École des Élèves protégés, Christine Van Loo, cette Marie-Antoinette-Christine Somis, cette belle créature au front haut, aux yeux grands, à la bouche au dessin large et aux lèvres bonnes; c'est cette jolie fille de Somis, le violoniste de Turin, que Carle avait épousée là-bas, peut-être parce qu'elle lui avait chanté trop délicieusement, de sa voix chaude d'Italienne, les clairs et grisants madrigaux de Lotti... Et c'est l'Italie, maintenant; et Rome, et ces femmes qui vont sans rouge et la coiffe sur le nez, un sigisbée dans leur ombre; ces autres à leurs fenêtres, glorieuses, volontaires et fainéantes, une branche de jasmin dans leurs cheveux noirs et qui le regardent de leurs yeux vifs, — et les nuits claires sur l'escalier de la Trinité-du-Mont, tandis que les hommes chantent, que les cordes des instruments s'énervent, que les marbres et les bronzes s'animent, que les profils merveilleux des ruines, fleuris d'arbrisseaux et d'herbes folles, tremblent dans l'opale; qu'autour de lui on danse, que les musiques résonnent et que des femmes, affranchies des mégères et la figure nue, s'échevèlent en des rondes lentes...

Et c'est la Pompadour dont il esquissera le portrait, la Pompadour dans le terrible de sa dernière lutte, la Pompadour belle toujours, par quel miracle, son haut front aux courbes pensives non ridé sous ses merveilleux cheveux châtain clair, l'éclat de ses grands yeux non terni, les lèvres non fanées, cette femme, enfin, que « chacun auroit voulu avoir pour maîtresse ».

Et c'est la Du Barry, la petite Vaubernier du magasin de La Bille, la fille de modes de la rue Neuve-des-Petits-Champs, pour laquelle il peindra l'inégalable suite du *Rendez-vous*, de la *Poursuite*, de l'*Amant couronné* et de l'*Attente;* c'est Marie-Anne Gérard, sa femme, petite fleur du pays qu'il cueille en passant; la Guimard, Terpsichore en paniers, en poudre, aux yeux armés et à la lèvre moqueuse; c'est Marguerite Gérard, la trop belle petite belle-sœur, la femme des derniers jours, — c'est la femme, la femme toujours, toujours et sans cesse...

Et comment pouvait-il en être autrement? Les rois du jour sont les gens de Finance.

Ils ruissellent d'or, les soixante tyranneaux des Fermes, et vivent au milieu d'un luxe qui fait pâlir celui du roi lui-même. Ils achètent tout. Partout, dans les provinces où les villages se soudent en domaines immenses, dans la banlieue et dans la ville, s'élèvent des châteaux, des petites maisons, des hôtels qui sont décorés et meublés avec un raffinement et une somptuosité inouïs. Vanves à Le Bas de Montargis, Passy à Samuel Bernard, Plaisance à d'Onzembray, Magnanville à Savalette, de Chevilly aux Thoinard de Jouy jusqu'à Cramayel et à la folie Saint-James, il est presque impossible de les énumérer, pas plus que les hôtels qui enrichissent Paris.

Et quels intérieurs! Pourquoi donner des noms? Imaginez tout l'art du siècle qui transforme ces demeures en autant de musées d'un goût et d'une ordonnance inimaginables, où, en dehors des plafonds et de la haute décoration, le dessin du moindre meuble est une étude achevée; le marbre d'une table, une rareté extraordinaire, la ferrure d'une porte, un bijou de ciselure, — où une cheminée avec ses girandoles, ses lambris, ses stucs et son miroir est quelque chose comme un chef-d'œuvre, où il entre pour vingt-cinq mille livres de bronze et pour soixante mille livres de glaces...

Et, dans ces « Edens », ce qu'il leur faut, surtout, c'est la femme.

Ils ont subi, à la cour, la séduction de Mme de Choiseul, la « plus gracieuse, la plus aimable, la plus gentille petite créature qui soit sortie d'un œuf enchanté » ; ils ont subi la grâce spirituelle de la maréchale de Mirepoix, qui aimait tant être des soupers des petits cabinets ; ils ont subi l'espièglerie folle de Mme d'Amblimont, que ses soudaines mélancolies rendaient plus piquante encore et qui laissait tomber, avec une si jolie impertinence, les billets doux que le roi daignait lui glisser ; ils ont tremblé devant l'éblouissement de Mme d'Esparbès qui portait radieusement, ce n'était pas la mode, la honte d'être rousse et d'avoir les yeux bleus ; qui, au petit couvert, épluchait les cerises du roi, de ses mains blanches tant vantées, pour les lui offrir trempées dans du sucre...

Et, rois aussi, ils ont voulu s'offrir ce luxe suprême, — mais parfois, sous des formes à eux.

Certains doteront douze cents filles pauvres de Paris et six cents filles de campagne. Ah ! ces mariages qu'ils font, comme ils les amusent ! Ils ont avidement recueilli cette dernière et ténue parcelle du superbe droit allodial ; ils le prisent particulièrement, dans tout ce qu'il comporte d'aimable et souveraine protection, pimentée des franchises libertines qu'ils s'accordent volontiers ; ce sont, au naturel, vivantes et parfumées de vie, les pastorales de la comédie et de l'opéra ; voici, dans le vent frais du bal improvisé, la timidité riante et claire de l'épousée, la niaiserie matoise de l'épouseur, la joie bruyante du chœur villageois au milieu du régal et des remarques piquantes de l'assemblée : Debucourt, avec son *Menuet de la Mariée* et sa *Noce au Château*...

Mais, le plus souvent, ce qu'ils veulent, c'est posséder chez eux l'image de leur dernière conquête ; c'est ainsi que nous avons Mme de la Bouëxière, « gracieusement manchonnée » à sa fenêtre, Mme de Roissy en Pomone, Mme Durey en Aurore, Mme de La Reynière en Vénus... C'est pourquoi Bouret avait, dans sa chambre à coucher, un marbre, *Vénus sortant des eaux*, pour lequel Mme de Préaudeau avait posé, la belle Mme de Préaudeau qui, comme la maréchale de Luxembourg, ne connaissait que trois vertus : Vertuchou, Vertubleu et Vertugadin, et se défendait si gentiment de s'être montrée nue au statuaire : « Je ne lui ai fait voir que ma jambe d'abord, puis je l'ai recouverte... et ainsi du reste... »

Et, ici, un hasard va presque décider de la carrière de Fragonard, qui se débat encore, entre un *Groupe d'enfants dans un ciel* et une *Tête de Vieillard* qu'il vient d'exposer au Salon de 1767.

A ce même Salon de 1767, Doyen avait envoyé un *Miracle des Ardents*, à propos duquel Bachaumont écrivit « que c'était là un coup de tonnerre ». Ce Miracle eut la bonne fortune de provoquer la discussion et de partager la ville en deux camps : d'un côté ceux qui traitaient l'élève de Carle Van Loo de fou furieux, de l'autre, ceux qui l'acclamaient. Parmi ces derniers était le baron de Saint-Julien, le Receveur du Clergé, qui, au lendemain de son mariage avec Mlle de La Tour du Pin, fournissait aux mauvais plaisants cette remarque : « Mlle de La Tour du Pin a bien dit son oraison à saint Julien... »

Le Receveur mande l'artiste auprès de lui... Mais, il faut laisser la parole à Collé, qui, rencontrant le peintre peu de jours après l'aventure, la relate dans son JOURNAL :

« Croiroit-on, me disait Doyen, que peu de jours après l'exposition au Salon de mon tableau de sainte Geneviève des Ardens, un homme de la Cour m'a envoyé chercher

pour m'en commander un dans le genre que je vais vous dire ? Ce seigneur étoit à sa petite maison avec sa maîtresse, lorsque je me présentai à lui pour savoir ce qu'il me vouloit. Il m'accabla d'abord de politesses et d'éloges, et finit par m'avouer qu'il se mouroit d'envie d'avoir, de ma façon, le tableau dont il alloit me tracer l'idée.

» Je désirerois, continua-t-il, que vous peignissiez Madame (en me montrant sa maîtresse), sur une escarpolette qu'un valet mettroit en branle. Vous me placerez de façon, moi, que je sois à portée de voir les jambes de cette belle enfant et mieux même, si vous voulez égayer davantage votre tableau... »

Doyen fait bonne contenance, prend congé et, effrayé, court chez Fragonard pour lui repasser la commande.

Et, sans peine, Frago s'identifie avec le sujet scabreux, sachant qu'il le rendra possible par sa délicatesse, son tact, son élégance et son esprit. Il s'y donne avec amour, car, cette difficulté, il l'aime, c'est *sa* difficulté : elle est, pour tout autre, l'écueil inévitable, la lourde chute dans la basse grivoiserie, celle dont on ne se relève pas. Pour lui, c'est le triomphe. Regardez comme il a nimbé l'envolement rose des dessous de la capiteuse effrontée dans les frondaisons mourantes des arbres du parc, et dites-moi si vous connaissez quelque chose de plus aimable, de plus achevé, de plus charmant que les lignes qui silhouettent cette désirable petite personne, des plumes blanches du chapeau « à la bergère », à la petite pantoufle qui vole au nez de Cupidon ?

Les hasards de l'escarpolette ne furent pas seulement heureux pour M. de Saint-Julien : le peintre dut en multiplier les répliques, et devint célèbre dans le monde des amateurs, au lendemain de sa toile. Grands seigneurs, fermiers, banquiers de la Cour, trésoriers des deniers royaux, tabellions opulents, c'est à qui aura quelque chose de sa main, surtout le sujet galant, l'épisode licencieux, l'objet de leur munificence folle, surpris indiscrètement est fixé, là, dans le petit cadre d'or, avec ce ragoût affriolant et nouveau du triomphateur, cette note fraîche qui excite leur libertinage.

Pour eux, Frago est tout à ces petites maîtresses qui commencent à jouer vers la mi-nuit, à souper à deux heures, à se donner à l'aurore pour ne s'endormir qu'épuisées, et ne se réveiller que plus appétissantes et plus enjouées sous leur rouge factice et l'éclat de leurs diamants. Cette vie, Freudenberg et Moreau le jeune l'ont contée délicieusement, du *Lever*, du *Bain* et de la *Promenade du matin*, — « une taille fine et déliée ne craint pas de se montrer en *caraqueau*, l'ombre d'une ample *calèche* rend plus piquants les attraits qui redoutent l'éclat du jour, une belle main s'arrondit sur une canne qui n'a pas d'autre usage... », — à la *Visite inattendue*, à *Oui ou non*, à la *Petite Loge*, au *Souper fin* et au *Coucher*.

Les yeux chargés d'une douce langueur
Zélis dans le sein d'un sommeil enchanteur
Va prendre une beauté nouvelle. .

Frago reprend ce thème ; toutefois, il le dépouille des « frivolités » qui cachent trop le nu, il l'élève jusqu'à lui, — et il se met aux ordres des grands traitants et des grands seigneurs.

Pour eux, Frago peindra les *Baisers* et le *Sacrifice de la Rose*, dessinera le *Verrou* ou la *Vigilance endormie*... Mais, qu'on ne s'y trompe pas, Frago est plus, infiniment plus qu'un amuseur.

A ce moment précis où Fragonard prend son essor, Montesquieu est mort, Voltaire est à Ferney, Diderot écrit de la Chevrette à Mlle Vollant, d'Alembert travaille l'Académie; Helvétius, qui a donné l'ESPRIT, se débat contre ses braconniers; Rousseau, après l'EMILE, herborise chez lord Keith... Maintenant, on est tout à Bernis, à « Babet la bouquetière », à Gresset, qui vient d'abjurer et de tomber dans la bigoterie, à Dorat, au « voluptueux et coquet » Parny. Si le « Gentil Bernard, lieutenant général des dragons », se paralyse lentement, le duc de Nivernais rime le VIGNERON ET LE ROI et les ECREVISSES. Cependant, voilà qui est encore fade, et on lit plus, beaucoup plus Sabatier de Castres, l'abbé Barrin, les CHANSONS JOYEUSES de Collé, les QUARTS D'HEURE D'UN JOYEUX SOLITAIRE que VERT-VERT, les DÉLICES DU CLOITRE que les BAISERS, les BIJOUX INDISCRETS que l'ENCYCLOPÉDIE. C'est la folie de l'érotisme. Charmants et fins, Eisen, Marillier, Saint-Aubin, Moreau vont la rendre capiteuse à force d'art; ils seront bien supérieurs à ceux qu'ils interpréteront, poètes, dessinateurs et peintres. Avec eux, la débauche sera agréable et tentante. C'est le gendre de Boucher qui convient ici, et non Fragonard. L'aile de celui-ci est déjà trop puissante, sa qualité de peintre trop complète...

Et, à cette heure grave où l'enjouement du vieux Rameau s'est tu, où la grandeur biblique d'Hændel s'épanouit, où la majesté de Bach s'éploie, où Pergolèse s'épuise en tendresses passionnées, où Gluck pleure et s'emporte, où Haydn écrit son quatuor en *fa mineur*, à l'heure où dans Versailles, le petit Mozart, « Monseigneur Wolfgangus », baise les mains blanches de la reine, à cette heure grave où montent vers le Dieu dispensateur du génie tant de cris sublimes, une voix va se mêler aux autres voix pour célébrer encore la Femme, l'éternelle chantée. Après Ruth, après Marie de Nazareth, après Iphigénie, évoquées par d'autres, ce poète prendra la galante qui passe, et, sur un mode nouveau, il pétrira ses grâces, sa jeunesse, la fleur de sa beauté et de son sang, dans des odelettes, des sirventes, des sonnets, des chants royaux qui feront son œuvre assez court, impérissable, — et le patrimoine de l'humanité plus riche d'un peu de joie immarcescible.

Dans aucun pays, dans aucune école, il n'aura son égal. Il est pourtant de magnifiques et puissants créateurs; mais, pas un n'a été si grand, si large dans un si petit champ, si audacieusement et si témérairement heureux. Nul n'ira aussi loin en sachant rester un complet artiste digne de ce nom.

Est-ce en Hollande? Non. Tout y a empêché l'éclosion d'un génie de l'essence de Fragonard. La vie n'est ici très gaie; nous sommes loin des Flandres. Ce peuple à l'appétit robuste, à la joie débordante, ce peuple qui chante les joyeux et lestes couplets de Wisher et de Brederoo, ce peuple qui a des candeurs d'enfants et des colères superbes, ce peuple-là va être vite assagi par les affreux et sombres rigoristes du synode de Dordrecht. Une fois de plus, la Réforme va empoisonner le sang d'une race, va éteindre son rire, mettre une sourdine aux éclats de sa voix, lui faire dissimuler ses défauts et ses vices sous le voile de la pruderie et de la gravité, le saturer d'hypocrisie, — et tout cela constituera un mélange où le pédantisme, le formalisme, le maussade mysticisme auront leur place, mélange qui tient dans cet intraduisible mot : « deftigheid ».

La femme a, en ce pays, le teint « couleur de poisson » que Milady Montaigu lui reproche si fort. Elle perd, avec ses dix-huit ans, sa carnation rose et blanche, pour bientôt être pâle, de cette pâleur nacrée où les veines se lisent, et pour, plus vite encore, devenir jaune. La débauche y est froide et lassante, que ce soit au cabaret où la canaille s'assemble, où danse lentement, sur un air triste, la malheureuse fille de Frise au corps charnu et à la taille honnête, proie des matelots ivres, — que ce soit chez la courtisane riche, en la petite maison blottie derrière les ormes du canal. Alors, il ne faut rien demander aux peintres, en dehors de l'anecdote brutale de la taverne et de la scène compassée du marchandage. De Brouwer à Jan Steen, d'Adriaan Van Ostade à Esajas Van de Velde, en passant par Dirk Hals, Buytewech, Palamedes, Le Ducq, Metsu, Van der Meer, Hiob, Berkheyde et Maës, il manquera à ces merveilleux petits maîtres l'étincelle qui pouvait les hausser à la taille de Fragonard.

Est-ce en Flandre? Une seule page de Rubens... Est-ce en Angleterre? Qui, d'Hogarth à Turner? Personne. Ce XVIIIe siècle anglais n'a rien à envier au nôtre, cependant. Il est même plus cynique, et grossier, et brutal à souhait : en bas la fange; en haut, le libertinage et la corruption, lord Sandwich, sir Francis Dashwood, Thomas Potter, fils de l'archevêque de Canterbury, meneurs du club de Medmenham, la mère Needham, la parodie de l'ESSAI SUR L'HOMME de Pope, l'infâme livre de Wilkes, l'ESSAI SUR LA FEMME... Hogarth, ce demi-Molière, le cloue au pilori; mais, où est l'équivalent de Fragonard? Josuah Reynolds avec son goût, sa grâce et son harmonie? Thomas Gainsborough, si fin avec *Kitty Fisher*, *Mrs Siddons* et *the Muff girl?* Non. Ils n'essayent même pas : ce ne sont que des peintres de profils, très loin de Van Dyck. Je ne parle pas de Romney, de Russell, de Hoppner ni de Oppie... L'Italie n'existe plus. Reste l'Espagne. Un seul nom l'emplit toute : Goya. Il faut chercher en dehors des cartons de Santa Barbara, les fresques réalistes, des *Caprices de la Tauromachie* et des *Malheurs de la Guerre*, la suite des petites toiles, la *Dispute à la Venta Nueva*, les *Lavandières du Manzanarez;* ce sont des historiettes... Greuze aussi fera des historiettes...

Fragonard reste unique.

Pourquoi?... Parce que la Femme n'a peut-être jamais mieux été chantée, que quand ce triomphant poète la jette sans voiles, en des ébauches enlevées, lumineuses, brillantes et chaudes, petites toiles qui semblent avoir été faites en se jouant, et qui synthétisent tant d'art et d'observation. Là, dans le cadre étroit, elle règne seule, irradiante et maîtresse, par l'unique beauté des lignes élégantes et fortes de son corps, par la carnation de sa chair. Qui, avant La Caze, possédait la *Bacchante endormie?* S'imagine-t-on la fête de cette œuvre dans l'intimité d'un fastueux délicat?... La fièvre a été telle, que le peintre a à peine pris le temps de meubler sa palette : la toile, grosse, a été si peu couverte que la pâte s'est retirée, grivelant les frottis de petits points noirs... Et, entre la flamme claire du crépuscule et l'épais tapis d'or, son tambourin fleuri jeté à ses côtés, Frago l'a couchée, endormie, le buste et la tête doucement envahis d'ombre, les cheveux épars blondissants les coussins. Une impalpable gaze s'envole de ses doigts roses à son épaule. C'est tout. Et c'est un rêve d'une volupté exquise, fraîcheur et grâce matutinales, qui laissent aux yeux une griserie emperlée de murmures et bruissante de baisers discrets.

Sur le même mur du Louvre, à côté de la *Bacchante endormie*, resplendit le *Jugement de Pâris* d'Antoine Watteau; et voilà bien, dans leur essence et dans leur nature, avec

leurs caractères et leur éloquence, complètes et différentes, la femme de Watteau et la femme de Fragonard.

Le peintre peut moins facilement que le poète cacher le sentiment que lui inspire la Femme : il n'a pour complices ni la broderie des mots ni l'indéfini du cadre. Le resserrement, la rareté, la concision des moyens, aussi ces accords personnels qu'il distribue d'instinct, qui signent toutes ses toiles, qui sont l'essence même de sa peinture et qui, ingénument, s'établissent à mesure que l'œuvre surgit, sont autant de causes pour qu'il se trahisse volontiers, quels que soient les soins qu'il prenne. On sait, presque sûrement, s'il la respecte, s'il la subit, s'il la domine, s'il l'aime ou s'il la méprise : Jan Van Eyck, Memling, Rubens, Jakob Jordaens... Quel culte lui avait voué le vieux Rogier Van der Weyden ! Et comme elles le décèlent bien, absolu, prenant l'homme corps et âme, fait de possession et de rêve, ces superbes du triptyque d'Anvers... Je sais bien qu'il y a, aussi, le modèle copié servilement, sans autre pensée que la préocupation de l'image, le modèle qui se dresse là, qui apporte toutes les surprises et toutes les réalisations : combien en ai-je croisé de « donatrices », de « Vierges », de « Saintes Barbes », au cours de mes promenades dans les petits villages flamands et brabançons !...

La femme de Watteau est grande, haute, volontiers blonde : elle se dresse presque majestueuse dans sa grâce suprême, — avec toujours cette beauté particulière de la nuque et du cou, si bien faite, dans ses lignes longues, pour la collerette du manteau fameux. Jamais, à moins qu'il ne s'astreigne à noter le modèle, jamais il ne la fait déchoir du rang où il l'a placée. Dans l'*Embarquement pour Cythère*, tandis que les Amours s'envolent vers les montagnes bleues, c'est elle qui, le pied encore à terre dans son soulier cambré, semble s'offrir toute, les mains croisées derrière le dos, dans ce délicieux mouvement d'épaules, — en même temps qu'on la sent retenue par une dignité supérieure où n'a rien à voir l'ordinaire pudeur, retenue par je ne sais quel mystérieux mépris, par je ne sais quelle « indifférence », dont on retrouve l'éloquente notation dans le regard de la femme de l'*Amour désarmé*, sous les paupières infléchies de la *Diane au bain*. Watteau ne peut s'attacher à une figure de femme sans y mettre immédiatement cette noblesse-là, que ce soit la femme debout de la *Diseuse de Bonne-Aventure*, celle des *Deux cousines*, son *Aventurière* ou la danseuse des *Festes vénitiennes*... La femme de Watteau, c'est la Vénus qu'avait La Caze, c'est la Vénus du portrait de M. de Julienne, qui ont toutes deux cette nuque altière et ces épaules orgueilleuses, c'est la créature des maîtres de Fontainebleau, cette créature à la jambe longue et au front fait pour le croissant ou la couronne, cette créature où il y a juste assez de femme pour humaniser la déesse, c'est la Diane que Jean Goujon sculpta pour Anet, — c'est aussi l'Artémis chasseresse du Belvédère... La femme de Frago est plus petite ; son corps est fait pour le plaisir, non le plaisir banal et aguichant de Baudoin, mais pour ce plaisir particulier et rare qui, à l'aube de la pleine jeunesse, ne va pas sans un peu d'indolence et de passiveté.

Et, maintenant, lui aussi, Fragonard peut mourir, il a laissé son œuvre.

Mais, Frago, aimé, choyé, fêté, Frago qui est l'autorité et le succès, Frago qui ne s'inquiète guère de l'école nouvelle qui grandit chaque jour, Frago s'entête à vivre, Frago vit superbement, avec exubérance ses dernières années heureuses.

Au reste, autour de lui, tout y convie : le bruit à Versailles et à la ville est le même, petites querelles et grands amusements ; là, menées sourdes du comte d'Artois et

sérénades nocturnes par la bande de la musique des Suisses sur la grande terrasse des jardins, ces nuits de Décampations, ces lourdes nuits d'été où, dans la fièvre, se coudoient femmes de la Cour et femmes de chambre, femmes de premiers commis et grisettes, bourgeois, grands seigneurs, soldats et valets du château, tandis que Vaudreuil, « roi de la fougère », se marie avec la reine de France...

Mais Frago peindra de moins en moins, car il la lui faut « vivante », la créature qu'il aime à fleurir de son pinceau, — et il ne l'a plus. Le modèle manque bientôt, — et le public.

David ameute autour de lui les fruits secs, les envieux, les fous et la canaille, et fonde la Commune générale des Arts... Ce paradeur de la Révolution cabotine sinistrement, pontifie, organise des cortèges et des fêtes, larmoie et gronde en mesure. Et ce paradeur est un lâche qui renie Marat et Robespierre alors qu'ils sont tombés, un sensuel abject que le cadavre attire, qui viole la mort même en se faisant découvrir le corps encore chaud de Charlotte Corday « pour s'assurer de la pureté de ses mœurs », — comme il viole la douleur de la reine de France, en la spéculant de son œil insultant et en traçant, d'une main qui ne tremble pas, l'inoubliable silhouette de Marie-Antoinette dans la charrette... Et c'est ce triste personnage qui peindra avec la même emphase, la même fausseté, la même effrayante naïveté, et l'*Entrée de Louis XVI aux Etats*, et la *Mort de Marat*, et le *Sacre*, et qui finira membre de l'Institut, premier peintre de Napoléon et commandeur de la Légion d'Honneur...

La tourmente effroyable passe, emportant dans son fantastique tourbillon la vieille société, — et Frago désorienté ne peindra plus.

Les élégantes du Directoire, de Notre-Dame-de-Thermidor à Notre-Dame-des-Victoires ne sont pour l'inspirer... Le bouleversement est trop complet; sa belle humeur ne va pas jusqu'à lui faire prendre ses pinceaux. Certes, l'éternelle et séduisante femme de ses compositions est toujours là, près de lui, tentante et jolie; et malgré son nouvel air effronté, il la reconnaît bien sous sa redingote « à la républicaine », une jupe en mousselinette « à la Zélica », une robe « au lever de Sapho », cachent le même corps jeune qu'il sait si bien chanter; mais, qui comprendrait, maintenant, le poème qu'il est prêt à faire?... Un matin, il a surpris son fils Evariste en train de brûler la superbe collection d'estampes qu'il avait patiemment réunie. Il s'est emporté contre le misérable; et l'autre lui a répondu, tranquillement : « Je fais un holocauste au bon goût! »

Fragonard ne peindra plus... Il finit petitement, renié de tous, abandonné, même par Marguerite Gérard pour qui il a tant fait, dont il a édifié la fortune, et qui lui écrit sèchement, alors qu'il lui demande un léger service d'argent : (il a soixante-treize ans!)

« Mon bon ami veut que je lui dise pourquoi j'ai refusé de lui donner ce qu'il m'a demandé. Eh bien, mon bon ami, voici la raison : vous possédez une petite somme qui doit vous suffire pour longtemps. Mon bon ami sait qu'il faut être raisonnable. Il sait encore qu'en nourrissant ses fantaisies on les augmente sans en être plus heureux. Je sais bien qu'on peut appeler ce raisonnement folie, mais chacun doit raisonner comme sa situation l'exige. Une coquette vante les plaisirs et la variété ; une femme laide, la constance ; une vieille, la sagesse ; un guerrier, les beaux exploits. Nous devons vanter l'économie, cela tient lieu de fortune quand on est sage. »

Le dernier amateur qui aura eu le courage, malgré le faux goût du moment et la mode toute-puissante, le dernier amateur qui aura eu le courage de lui commander deux toiles, sera un banquier bruxellois, M. d'Aoust.

Et l'attaque qui emporte Fragonard, ce jour d'été de 1806, le délivre d'un avenir plus sombre encore que la petite vie qu'il menait...

Certes, Fragonard a trop vécu, et il y a loin de sa fin au baiser respectueux, et si profondément mélancolique, au baiser que Watteau mourant pose sur la main de Madame de Julienne...

Mais l'œuvre de Fragonard survit, son œuvre de lumière, de franchise et d'humanité, cette immortelle féerie qui est toute dans le corps radieux de la *Bacchante endormie...*

Et, sous le Haut et Fécond Encouragement de Sa Majesté le Roi, il appartenait à vous, Mesdames, et à vous, Messieurs, de faire revivre l'œuvre d'Antoine Watteau, l'œuvre d'Honoré Fragonard, l'œuvre des autres peintres de notre XVIIIe siècle; de réaliser si parfaitement avec tant de tact et de goût, de réaliser si complètement dans le faste, dans la grâce, dans l'élégance et dans l'esprit, le geste infiniment charmeur de cette exposition.

Conférence de M. Henri Barbusse

HOMME DE LETTRES

MESDAMES, MESSIEURS,

IL y aurait de ma part une impardonnable présomption à vouloir parler de la femme française au XVIIIe siècle — surtout à l'élite d'une société étrangère qui fait à la nôtre l'honneur de la connaitre aussi bien qu'elle-même, — si, en grande partie déjà, ce trop beau et trop vaste sujet n'avait été entamé par les conférenciers qui m'ont précédé ici.

En évoquant l'art, la poésie du XVIIIe siècle, toutes ses grâces et tous ses sourires, ils ont évoqué celle qui est la grâce et le sourire en personne. La vie féminine est mêlée à la vie artistique d'un temps et d'un pays, comme une lumière à son reflet, comme un ciel à une mer. Cela est vrai pour tous les temps et pour tous les pays, cela est vrai surtout pour le XVIIIe siècle français, que les Goncourt appellent *le siècle de la femme*, et dont un poète a dit qu'il était du *sexe féminin*.

Donc, on a déjà, ici même, parlé de la Française du XVIIIe siècle. Elle vous est déjà apparue dans les manifestations les plus délicieuses d'elle-même — avec les tableaux, que de prestigieux portraitistes changeaient en exquis miroirs; avec les bibelots, frères en joliesse des mains qui les maniaient; avec les somptueux mobiliers qui entouraient l'existence de la femme de guirlandes dorées de fleurs éternelles; avec la littérature où l'influence féminine est toujours présente, même invisible : La femme, muse à la fois et modèle, moyen et but, ensemble de tout ce qui inspire, et moitié adorable de l'amour.

Ici même, Mesdames et Messieurs, parmi cette harmonieuse et riche résurrection d'un passé déjà plus que centenaire, parmi cette merveilleuse réunion de merveilles qui ne s'étaient jamais trouvées ensemble, qui ne se reverront plus, ne semble-t-il pas que l'atmosphère ressuscitée ait comme un parfum féminin ? Et n'est-il pas vrai que les chatoyantes foules que nous nous plaisons à évoquer au milieu d'un décor qui conserva sa grâce, sont plutôt des marquises que des marquis ?...

Je voudrais vous parler aujourd'hui, de ces marquises, de ces grandes dames. Je voudrais vous parler de leur caractère et de leur grandeur d'âme. Le mot paraît bien solennel. Il l'est si on l'applique à la première moitié du siècle. Il ne l'est pas si on l'applique à la seconde. Sous le choc des tragiques événements qui ont bouleversé les destinées du pays, et créé un nouveau monde, plus d'une qui n'avait été jusque-là qu'insou-

ciante et coquette, se révéla stoïque ; plus d'une, qui n'était que charmante, se révéla sublime — plus sublime encore de ne pas cesser d'être charmante.

C'est cette surprenante et admirable transformation dont je voudrais esquisser un croquis. Elle donne une illustration saisissante et comme sacrée de ce que peut la volonté féminine, quand elle s'éveille et s'exalte. Plus et mieux que toute autre conjoncture historique, elle nous fait comprendre la femme, et la femme française, et puisque nous cherchons l'âme et le cœur de celle-ci, nous les trouverons surtout, avec tous leurs raffinements, dans l'épanouissement de la frivolité en souffrances et en héroïsmes.

... Frivoles, elles le furent, elles le furent incorrigiblement, elles le furent miraculeusement. Mais elles furent plus que cela, elles créèrent un charme nouveau et de la beauté neuve.

La grande dame du XVIIe siècle était surtout majestueuse ; la femme du XVIIIe siècle ne hait rien tant que la majesté, elle qui, a dit un écrivain, *gesticule au lieu d'agir, qui loigne pour regarder, qui marche en voltigeant*, et est surtout animée de ce don qu'un poète affirme être plus beau que la beauté, et qui d'ailleurs sied à la beauté comme le printemps à la nature. Elle est animée aussi d'un rayonnement intense de vie, d'un arc-en-ciel d'expression...

« Peu à peu, disent les Goncourt qui ont regardé cette époque avec des yeux clairvoyants d'amoureux, la beauté de la femme s'anime, se raffine. Elle n'est plus physique, matérielle, brutale. Elle se dérobe à l'absolu de la ligne ; elle sort, pour ainsi dire, du trait où elle était enfermée ; elle s'échappe et rayonne dans un éclair. Elle acquiert la légèreté, l'animation, la vie spirituelle que la pensée ou l'impression attribuent à l'air du visage. Elle trouve l'âme et le charme de la beauté moderne : la physionomie. La profondeur, la réflexion, le sourire viennent au regard, et l'œil parle. L'ironie chatouille les coins de la bouche et perle comme une touche de lumière sur la lèvre qu'elle entr'ouvre. L'esprit passe sur le visage, l'efface et le transfigure ; il y palpite, il y tressaille, il y respire. »

On ne tient donc pas à avoir un visage aux traits impeccables, — le mot d'impeccable effraye un peu à cette époque — mais un visage qui dise quelque chose, même lorsqu'il ne dit rien ; « un visage de goût », pour employer l'expression du temps ; un visage où les yeux soient une source d'esprit comme les lèvres y sont une source de douceur... Et, lorsque, pour exprimer — ou pour cacher — ce qu'on pense et ce qu'on sent, on a à sa disposition de tels visages, il s'agit de les animer encore plus et, pour cela, on a recours à un procédé artificiel : on se met du rouge... Artificiel ?... Mettons plutôt artistique : le fard ne constitue-t-il pas, sur un visage, comme l'ébauche d'un portrait ?

Il y a rouge et rouge, et le choix d'un rouge spirituel, animé, qui, comme le visage, soit parlant et souriant, c'est la grande affaire. Choisira-t-on le rouge très vif et très monté en couleur, comme les princesses royales ; ou le fard lilas ; ou le *serkis*, espèce de rouge adouci et rendu sans danger — au dire de l'inventeur — par l'introduction de ce serkis, dont le Coran fait la nourriture des houris célestes et qui, dans le sérail, rend à la peau des sultanes le velouté de la jeunesse ; ou bien encore le fameux rouge de Mme Martin ?

Et le rouge choisi, il faut s'occuper des mouches. C'étaient, comme vous le savez, des grains de beauté ambulants. Ils étaient confectionnés en toile gommée et taillés en forme de cœur, de lune, de comète, de croissant, d'étoiles, de navettes. Comme bien l'on pense, il ne s'agissait pas de les poser n'importe comment sur le visage, ces espèces de petits signes de ponctuation galante.

L'*assassine* (elles ont chacune leur nom) se pose au coin de l'œil; la *majestueuse*, sur le front; l'*enjouée*, dans le sillon du rire; la *galante*, au milieu de la joue, et la *coquette*, appelée aussi *précieuse* ou *friponne*, auprès des lèvres.

Tout cela sont choses importantes, et la mondaine du XVIIIe siècle s'en occupe fort. Elle est impardonnablement coquette, avons-nous dit; il est vrai que cela sied particulièrement au genre de beauté qu'elle a.

Une bonne partie de sa vie se passe à suivre les variations de la mode, et à y penser. Cela la prend très jeune : à sa sortie du couvent où, fillette, elle est habillée, non pas en fillette, mais en petite dame, miniature de sa maman... Et cela ne la quitte jamais : Louise de Bussy, âgée de cent onze ans, est morte d'une chute faite en voulant essayer une robe.

Et elle s'adonne à ces soucis mondains avec une sorte de frénésie : sa brillante activité y trouve un aliment brillant. Rien ne la rebute, pas même les caricatures que font naître, par exemple, l'abus des paniers, qui rendent une élégante aussi large que trois femmes ordinaires. Une satire ne compare-t-elle pas la grande dame, avec sa tête très *tignonnée* (comme on disait), son corps fluet et ses énormes hanches carrées, à un oranger en caisse!

Bien plus, l'élégance féminine tint tête à l'Eglise, qui s'élève contre la mode des paniers, cerceaux, criardes et autres atours d'immense envergure; et, par la bouche de ses prédicateurs, appelait les porteuses de paniers *guenuches* et *huissiers du diable*. Rien n'y fit, et les curés de campagne avaient beau, essayant d'atteindre leurs ouailles impénitentes, non plus par le scandale, mais par le ridicule, les comparer à des porteuses d'eau ayant deux seaux sous leurs jupes ou à des tambourineuses cachant un tambour de chaque côté d'elle, on n'en portait pas moins des paniers en *gondole*, à *bourrelet*, à *guéridon*, à *coudes* (ainsi appelés parce que les coudes pouvaient s'y reposer).

Mais si intéressante et si captivante que fut, dans l'élégant boudoir où les abbés de cour opinent, la discussion des fards, du blanc de Candie ou du rouge de Portugal: ou celle du choix des bijoux, ces objets de première nécessité; si passionnantes que fussent les polémiques relatives à la teinte que devaient avoir les cheveux d'une dame de qualité (on laissa d'abord aux brunes une place honorable, puis on préféra tellement les blondes qu'on leur préféra un moment les rousses et qu'on se vêtit les cheveux d'or fauve), malgré tout cela, dis-je, l'existence de la grande dame était assez vide et l'ennui rôdait volontiers autour d'elle, se glissait et se mêlait, inlassable et morne tentateur, aux émanations de la poudre à l'ambre et à la maréchale.

La toilette, on a beau dire, c'est toujours de la surface — surface exquise, parfumée, délicieuse et savoureuse même, mais surface, et la belle robe n'habille point l'âme... Et la femme du monde se donna beaucoup de mal pour s'intéresser l'esprit. Mais le moyen? Elle eut bien des singes, des chats, des chiens, des pantins (Boucher en peignit un pour la duchesse d'Orléans). Elle se livra bien avec fureur au parfilage, qui consiste à dépiauter

les fils d'or des galons et des passementeries dorées. Elle s'amusa à faire pousser des oignons de jacinthes dans des navets, et à cent petits travaux de cet intérêt et de cette importance. Elle passa sa journée en promenades, ou plutôt en courses éperdues à travers la ville, à la poursuite d'un peu de distraction. Elle s'enflammait pour telle ou telle attraction. Pendant peu de temps, il est vrai, le temps d'y aller, ou presque. Elle essayait d'étourdir son ennui en le heurtant de-ci, de-là, à des minutes occupées.

Elle court aux sermons du Père Anselme. Elle court voir la fabrication de la thériaque au Jardin des Plantes. Elle court chez l'horloger Furet voir la négresse qui a l'heure dans l'œil droit et les minutes dans l'œil gauche. Elle court à Vincennes voir la chambre où fut enfermé le grand Condé; ou bien chez Greuse, admirer son tableau de Danaé; ou bien encore, voir la procession de trois cent treize esclaves français rachetés à Alger; ou, chez l'abbé Mical, voir les deux têtes mécaniques qui articulent quatre phrases... Elle n'aime rien tant que les nouvelles expériences qu'on fait sur l'air inflammable : elle y va. En chemin, elle aperçoit de jolies perruches. Elle fait arrêter la berline pour les voir, leur parler. Le marchand sort de sa boutique et engage ces dames — elle a son amie avec elle — à entrer pour voir un magnifique perroquet, disant, à ce qu'il assure, des polissonneries... On descend, on entre, on achète le perroquet, après l'avoir entendu. Puis on se remet en course. On oublie sa première destination, on va ailleurs, et si, avant d'arriver, on rencontre le chevalier, la baronne ou la marquise qui volent à quelque autre attraction, enthousiasmées, on les accompagne.

Mais tout ce mouvement ne remplit pas suffisamment encore la vie intérieure. Alors la femme assiste à des cours, va au lycée, force les portes du Collège royal. Puis elle s'intéresse presque exclusivement à la médecine et à la chirurgie. C'est une passion. Le goût de la pathologie devient pathologique. La comtesse de Voisenon soigne et médicamente sur ses terres, parmi ses amis, tout ce qui lui tombe sous la main. Elle a bien de la chance et on l'envie. La marquise de Voyer raffole des leçons d'anatomie et s'amuse à suivre le cours du chyle dans les viscères. La comtesse de Coigny, qui a dix-huit ans, ne voyage jamais sans emporter, dans une malle, un cadavre à disséquer, comme on emporte un roman.

Malgré ce tourbillon d'occupations exagérément violentes, exagérément futiles, coupé de fêtes et de soupers jusqu'à l'aube, la mondaine se retrouvait toujours aux prises avec ce monstre qu'on ne peut jamais saisir, et qui vous saisit si bien : l'ennui. Par tant d'attaques menues et multipliées, elle ne le surmontait pas; au contraire : elle était comme un papillon qui aurait voulu éteindre la flamme pernicieuse d'une chandelle en battant beaucoup des ailes.

Elle s'ennuya si bien qu'elle tomba malade. Elle eut des « vapeurs » plus qu'aucune grande dame n'en eut jamais. C'est à l'ennui bien plus qu'aux fards, par lesquels on changeait des fleurs naturelles en fleurs artificielles, et qu'à ces *corps de baleine* en lesquels on emprisonnait la taille à peine éclose des fillettes; c'est à l'ennui qu'il faut attribuer la multiplication de ces affections nerveuses. D'ailleurs, Mme d'Épinay l'a dit nettement : « Les vapeurs, c'est de l'ennui ». Légères, délicates, à peine posées, elles avaient, ces jolies dames exquises, un éclat vite éteint. Un souffle les faisait tomber. Un rien les faisait évanouir. La princesse de Lamballe défaillait à l'odeur d'un bouquet de violettes, et elle était si fragile qu'elle restait des heures entières, sans connaissance, semblable à une belle morte.

Telles sont — sauf quelques exceptions, et les exceptions, vous le savez, Mesdames et Messieurs, ont pour coutume de confirmer les règles — les quelques traits principaux de la figure que nous voudrions faire un instant revivre au milieu du somptueux décor, qui fut neuf alors qu'elle était vivante...

Brusquement, voilà la tempête qui fond sur cet oiseau... Voilà les coups de tonnerre de 1789 et de 1790 qui ébranlent le vieux sol où, gracieuse, évolue la grande dame.

Elle accueillit le malheur avec incrédulité d'abord, puis avec un petit frissonnement, — quel était cet étranger? — puis avec courage, avec élégance, avec coquetterie... Que de belles âmes naquirent qui n'avaient jusque-là été que de jolies personnes! Magiciennes d'elles-mêmes, les mignonnes mondaines se changent en héroïnes puissantes.

Les grandes dames françaises du XVIIIe siècle ont étonné le monde dans l'adversité, comme elles l'étonnaient, délicieusement, lorsqu'elles étaient heureuses. Leur héroïsme fut aussi beau que leur beauté.

Quel hommage ne devons-nous pas à celles qui furent saisies dans le plus grand tourbillon de l'histoire moderne, à celles qui dans ces moments tragiques, magnifiquement succombèrent, à celles qui non moins magnifiquement vécurent!...

* * *

Il est constant que l'émigration apparut tout d'abord à la noblesse française comme un petit voyage sans importance, qui serait tôt terminé. Aussi s'y engagea-t-on assez allègrement. On allait à l'étranger, comme on va à la campagne pendant la mauvaise saison. On reviendrait dès qu'il ferait beau.

Ce fut l' « Emigration Joyeuse ». Des carrosses, parmi lesquels ceux des frères du roi, rayonnent sur les routes des provinces du nord et de l'est, qui ressemblaient ainsi, disait-on, au Faubourg-Saint-Honoré. On est un peu inquiet, mais on est gai tout de même. Ce n'est que par hasard que les femmes ont pris avec elles quelques bijoux. A quoi bon? Et pourtant, plus tard les pierres précieuses seront précieuses en permettant à des familles de vivre; et les diamants se changeront en pain.

En 1792, le tableau devient terriblement sombre. Outre le grand danger qu'il y a à quitter la France, la misère s'abat, une fois la frontière franchie, sur ces gentilshommes et sur ces dames dont les mains n'ont jamais su manier — les grandes, qu'une épée, les petites, qu'un éventail.

On voit des dames en falbalas — on est bien obligé de mettre les vêtements qu'on a — guidant des chariots où sont leurs enfants : et c'est toute leur fortune qui va... Des barons, des comtes et des marquis conduisent par la bride l'âne sur lequel est montée leur femme ou leur sœur...

Naïf et touchant parfois, le spectacle est, d'autres fois, romanesque effrayamment. Jamais les délicates artistes amateurs (il y en avait, assure le prince de Ligne, de géniales parmi les grandes dames), qui frôlaient avec un bruit de soie semblable à un bruit d'ailes les planches des théâtres mondains, n'auraient cru qu'un jour, sur le grand théâtre du monde, la scène suivante se passerait : Par un vent pluvieux, un temps triste, un batelier fait aborder son canot sur la jetée et, à la première personne qui passe, tend un petit enfant... C'est l'enfant de la comtesse de Noailles, laquelle n'a pas pu venir, faute d'argent.

Le passant recueille le petit, et envoie de l'argent à la mère. Voilà du vrai qui est invraisemblable, et de la plus méchante façon.

Dans un faubourg populeux de Londres, une vieille dame grelotte. Une jeune fille, qui lui ressemble, est près d'elle, belle et distinguée. Ce sont deux émigrées françaises. Elles se sont mal arrangées, se sont fait voler le peu qu'elles avaient ; elles n'ont plus rien, et ne savent vraiment que faire. C'est le soir ; la vieille dame est malade. Le froid qui tombe avec la nuit va lui faire mal. Il faut de l'argent... Alors, lentement, doucement, magnifiquement, sentant battre dans sa poitrine le cœur orgueilleux de sa race, la jeune fille tendit la main aux passants. Et c'est un geste beau comme le geste de ceux qui donnent.

Presque dans les mêmes conditions, dans le même pays, mais sans sollicitation, cette fois, uniquement par la pitié d'un passant, une aumône tomba dans la main d'une des trois fillettes de Mme de Saisseval, qui était arrivée par une neige épaisse, ne sachant pas la langue anglaise et avait erré sans trouver de gîte. L'enfant s'écria : « *Maman, je puis maintenant t'avouer que j'ai faim.* »

Où se rend-on ? Tout d'abord dans la nation courtoise et hospitalière par excellence : la Belgique. Il y eut d'émouvants traits de généreuse solidarité de la part de la noblesse belge vis-à-vis la noblesse française. Pour en citer un entre vingt, à Bruxelles une grande dame subventionne un traiteur pour nourrir, à très bas prix, les émigrés, sans que ceux-ci se doutent de cette intervention.

Des familles, réunies ou éparpillées, gagnent la frontière suisse. « Mme d'Argouges et de Talmont sont arrivées à Lausanne, en sabots, sans linge, juchées sur des tonneaux, dans une charrette, écrit la marquise Costa de Beauregard ; cela m'a fait pleurer »...

Bientôt les succès des armées républicaines force les émigrés à se réfugier en Angleterre et à Hambourg. Que de pauvretés nouvelles, que de maux insoupçonnés leur infligea ce recommencement de fuite, cet exil dans l'exil !

Si l'on juge de la trempe d'un caractère par l'effet que produisent sur lui le malheur, les tragiques changements survenus, nous allons pouvoir juger, à leur valeur, ces âmes brusquement déchirées d'une existence éblouissante et éblouie.

D'abord, beaucoup ont gardé leur gaîté ; ce qui est un signe indéniable de force d'âme. La gaîté n'est jamais qu'une petite fleur, mais lorsqu'elle ne se flétrit pas sous un coup de vent, c'est qu'elle a des racines profondes ou un but sacré. Selon la très belle expression de Chateaubriand, la gaîté, dans de pareilles circonstances, devint une vertu.

Un simple petit épisode éclaire d'un jour quasi-fantastique cette gaîté et la montre dans toute sa pureté. En fuite dans les pays rhénans, Mme de Guiches et quelques-unes de ses amies passent la nuit dans un abattoir et s'efforcent de dormir sur la paille... Elles entendent frapper à la porte ; la porte s'ouvre, et Mme de Calonne apparaît comme un rêve de Versailles « parée, fardée, poudrée, belle robe à queue, paniers, souliers à talons ».

Elle demande plaisamment où sont ses appartements, puis elle s'écrie, avec un grand geste offusqué, qu'il y a des pendus à la muraille !

On se retourne, et on aperçoit le long du mur, en le scrutant à la lueur des torches, vingt-quatre moutons suspendus et écorchés... Et le demi-sommeil de toutes ces exilées s'éveille tout à fait, et s'épanouit en grands éclats de rires.

Cependant, il faut vivre, gagner sa vie... Se faire envoyer de l'argent de France, c'est impossible : l'expéditeur y risquerait sa tête. Heureuses celles qui, comme Mme de Flahaut et Mme de Genlis, savent écrire des livres ! Elles ont là un gagne-pain tout prêt. Cette dernière trouve, dans les événements mêmes qui l'ont poussée jusqu'à Hambourg et les détresses qui se déchaînent autour d'elle, les éléments de son roman, les *Petits Emigrés*, qui a fait pleurer nos arrière-grand'mères quand elles étaient petites. Et Mme de Genlis est presque heureuse ; elle ne regrette de Paris que sa harpe qu'elle y a laissée.

Celles qui ne sont pas écrivains essayent un autre métier, moins long et moins difficile à apprendre... Elles s'attaquent aux plus dures et plus répugnantes besognes, bravement, comme à des monstres. Mlle de Montmorency se fait porteuse d'eau pour nourrir sa mère malade. Mlle de Peigné soigne des plantes chez un jardinier, ses belles mains blanches dans la terre noire depuis le matin jusqu'au soir. Mlle de Sécillon qui dansait adorablement, se faisait maîtresse de danse. D'autres tiennent des magasins, des boutiques. D'autres enseignent aux fillettes étrangères ce qu'elles ont appris lorsqu'elles étaient fillettes : musique, chant, clavecin, français...

Heureusement que beaucoup sont jeunes et se rappellent encore l'énoncé des règles. Mlles de Kersalie, de Taudal, de Cornulier sont maîtresses dans l'école fondée par l'abbé Caron pour les enfants émigrés.

Le comte de Rochechouart, dans ses mémoires, raconte que sa mère, qui a eu un million de dot, fabriquait, à Altona, des cartonnages et des chapeaux de paille que son plus jeune fils, le futur général, allait vendre, de porte en porte.

Quand il n'a rien vendu, on n'a pas à manger de la journée, et on est obligé d'attendre le frugal souper que la marquise de Bouillé, qui a pu réunir quelques débris de sa fortune, offre chaque soir à ses amis. Pendant qu'elle travaille, ses deux fils à côté d'elle, la marquise de Rochechouart leur parle de la France, de la Cour, leur cite des exemples à suivre et à méditer. Elle leur donne, selon l'expression de l'un d'eux, « le goût des bonnes manières et de la bonne compagnie ».

Y a-t-il une plus chevaleresque façon de dédaigner le malheur ?

A Londres, s'ouvre, sur l'initiative de la duchesse d'York, un bazar alimenté d'objets confectionnés uniquement par des émigrées. Combien cette douce manie du parfilage à laquelle on s'était jadis, *au bon temps*, adonné avec fureur, au point que les dames se jetaient sur tous les visiteurs entrant dans leurs salons pour découdre leurs galons d'or et les parfiler — combien cette autre manie plus irrespectueuse encore du découpage qui consistait à découper de rares et jolies gravures, puis à les coller, les enluminer, les vernir pour les faire entrer ensuite dans la composition de menus objets de salon ou de boudoir — combien ces badines occupations de mains futiles ou énervées furent alors d'une bienfaisante utilité, et les doigts les plus fous furent les plus précieux.

Le salaire se monte à deux sous par heure « quand on ne parlait pas trop », avoue une émigrée dans ses mémoires. Dans le magasin de travaux de femmes qu'avait créé la marquise de Buckingham, et où n'étaient employées que des émigrées, il fallait travailler dix heures par jour pour gagner son pain...

Dix heures de travail !

Courbées sur l'impitoyable labeur, brusquement jetées dans la condition de ces humbles ouvrières parisiennes qu'elles n'avaient peut-être jamais regardées — elles avaient

assez à faire d'être regardées elles-mêmes — comme les duchesses, les marquises et les comtesses, et toutes ont dû penser et rêver au passé pourtant si proche ! Oh ! les distractions frivoles qui ne distrayaient pas, et que cependant on regrette comme des amis morts... Oh ! les bals masqués de l'Opéra où se criait joyeusement : « *Je te connais, beau masque !* » Oh ! le rouge qui mettait sur les joues la couleur des lèvres. Oh ! les boiseries sculptées qui faisaient tout autour de la femme une offrande de fleurs. Oh ! les fines étoffes orientales des tapis, dignes des mules de satin des duchesses, que dis-je ! : dignes de leurs pieds nus !

Et pourtant, ces femmes n'abdiquaient pas plus leur coquetterie qu'elles n'abdiquaient leur gaîté dans les cas où des deuils personnels ne les avaient pas frappées. A la fin de la journée, on disait : « *J'ai assez fait la marchande, je vais faire la dame.* » On se réunissait, on mettait ses plus beaux atours, on allumait le plus de lumières possible, on causait, et le passé n'était pas mort !

La maîtresse de maison manque un peu parfois de ressources pour recevoir brillamment, et aussi de sens pratique. Elle ne manque jamais d'affabilité et d'esprit. Cela vaut mieux que la richesse et l'expérience. Il n'y aurait pas eu, certainement, disette de cordialité et de réparties spirituelles, à ce fameux dîner que devait donner la marquise de Gaucourt. Avisée par son mari qui gagne quelques florins comme teneur de livres, qu'il a prié des amis à dîner, la marquise a couru tout d'abord acheter des fleurs et elle en a tant acheté qu'il ne lui reste plus d'argent pour acheter le dîner. Mais comme la table est parfumée !

Parmi tous ces visages de femmes, parmi tous ces cœurs de mères et de filles, on voudrait en choisir quelques-uns pour les regarder plus longtemps. Mais dans le recul du temps, ils surgissent si nombreux et si également attirants, avec leur sourire de grâce, de résignation et de volonté, et une sorte d'auréole plus jolie que leurs cheveux blonds ! Est-ce la distance qui les poétise ainsi ? Oui et non. L'éloignement leur garde intacte leur poésie, comme il garde aux tapisseries dont il efface et atténue les teintes, le plus doux et le plus beau d'elles-mêmes.

Les détails, dont l'accumulation empêche le moment présent de se rendre compte de ce qu'il est, disparaissent, s'écartent, respectueusement, pourrait-on dire, devant la vérité essentielle. Les questions de partis, les divisions politiques appartiennent à ces détails, et quelles que soient nos idées ou nos convictions sur une époque où deux partis sont séparés par un fossé sanglant, nous admirons ces femmes à cause, simplement, de leur admirable façon d'être pauvres ; plus et mieux même, à cause de leur admirable façon d'être femmes.

Voici Mme de Saisseval, dont nous avons déjà parlé. C'est une sainte, dit M. Chevalier, un de ses portraitistes. Elle lutta seule contre bien des maux et pour bien des têtes. Sa mère, affaiblie par l'âge, n'était pour elle qu'une charge. Son mari, devenu fou, avait été placé dans une maison de santé dont elle devait solder les mois. Elle se mit à fabriquer des chapeaux, à broder des robes d'organdi. On les lui payait une guinée. Elle a l'idée ingénieuse d'offrir ses robes brodées dans des cartons à rubans, et elle les vend trois fois plus cher ! Comme elle déclamait fort bien, une grande dame anglaise lui prêta son salon pour y dire des vers. Les billets se vendirent bien. Jointes au produit des miniatures, qu'elle peignait à ses moments perdus, si on peut employer ce mot, ces ressources, procurées par un travail acharné, sans une défaillance comme sans

une plainte, lui permirent d'empêcher les siens de mourir de faim. Sa mère tombe malade. Courageusement, elle ose demander au premier médecin du roi de la soigner pour rien, car elle veut qu'elle soit bien soignée, et n'a rien ! Puis son mari meurt. Elle et ses filles doivent engager leurs robes de couleur pour acheter leur deuil et il faut qu'un ami paye les frais d'enterrement.

Voici Mme de Falaiseau, qui, déguisée en paysanne comme aux temps des fêtes de Trianon, se faufila de Lille à Tournai sur une charrette de légumes ; puis se mêlant aux glaneuses que les Prussiens et les Français, qui se battent sur la frontière, laissent passer, va rejoindre, sous les balles qui sifflent, son mari terrifié. C'est un beau fait d'armes qui vaut la marche à l'assaut d'un La Tour d'Auvergne.

Quelques années après, réfugiée à Amsterdam en compagnie de la princesse de Berghes, se faisant passer, comme la princesse, pour Suissesse, elle vit de la plus humble des vies : elle coud des vêtements pour les soldats français... Puis la voilà rejetée à Hambourg, où son mari tient des livres, tandis quelle gagne de l'argent en coloriant des gravures. Sa santé s'altère ; elle manque de mourir. Elle se remet doucement ; c'est pour apprendre la mort de son fils qui a succombé à un accident, à Paris, dans le Paradis Perdu, changé en enfer.

Voici Rosalie de Beauchamp, comtesse de Neuilly, qui avait pour trait caractéristique, dit un contemporain, les deux vertus d'être petite et jolie. Dès que les troubles commencèrent, elle en montra une autre : le courage. Attaquée dans son château de Vrecourt, elle s'y barricada et, se présentant aux assaillants, elle les harangua de telle sorte qu'ils se retirèrent, de crainte qu'elle ne fît, comme elle le disait, sauter le château et eux avec. Elle émigra à Amsterdam, fut prise au Helder. Jugée, elle répondit avec une bravade tranquille à l'accusateur public — elle qui n'avait jusque-là su répondre qu'aux saillies des abbés spirituels et qu'aux paradoxes des sceptiques bavards — et l'homme dit : « Tu es une brave femme, toi, tu n'as pas peur. » Ce fut certainement un des compliments masculins dont elle dut être dans la suite le plus fière. Cela ne l'empêcha pas d'être condamnée à mort. Le jugement fut cassé. Elle reçut un passeport, se rendit à Hambourg, ouvrit un magasin de modes et de lingerie. L'argent manquant, elle plaça sa fille comme dame de compagnie dans une famille allemande ; et, lorsque la jeune fille lui écrivait pour se plaindre de la position subalterne qu'elle occupait chez les autres, la mère eut cette simple réponse de stoïcienne : « *Il y a remède à tout quand on veut s'aider de sa raison.* »

Pourquoi continuer cette liste interminable ? Ce sont toutes les mêmes. Les mêmes avant, les mêmes après. Elles sont parties du même bonheur brillant pour arriver aux mêmes sacrifices ; des mêmes jolies sonorités de joies pour arriver au même auguste et résigné silence dans la peine, de la même oisiveté pareille à celle des objets d'art pour arriver au même sentiment de la dignité du travail libérateur, qui est toujours une espèce de martyre.

Celles dont nous venons de parler luttèrent pour la vie. D'autres luttèrent la vraie guerre. Ce furent les héroïnes qui se mêlèrent aux héros sur les plaines de l'ouest, dans la grande bataille que la Vendée blanche livra à la France tricolore.

Dans ces paysages gris et humides, comme tendus de mousselines et de douceur, une haine fratricide s'acharna longtemps ; et la gloire des uns et des autres est presque toujours voilée d'un crêpe — à cause des adversaires qu'on avait.

Mais la gloire que procurent les guerres est de deux sortes : elle se partage entre ceux qui font les blessures, et celles qui les pansent. Les femmes vendéennes, filles du peuple, filles ou femmes nobles, qui suivirent ou entraînèrent leurs maris, leurs frères, leurs fils dans la mêlée, remplirent tantôt des rôles de soldats, tantôt des rôles de sauveurs.

Elles n'étaient préparées ni à l'un ni à l'autre, les grandes dames de la fin du règne de Louis XVI, celles qui avaient été élevées à Paris et celles qui n'avaient guère quitté le coin du pays où naquit la tourmente; et il fallait qu'elles eussent d'infinies richesses dans le cœur et dans la volonté, pour pouvoir, du jour au lendemain, s'acquitter, comme elles le firent presque toutes, de leur mission de guerrières avec talent, et de leur mission de charité avec génie.

D'ailleurs, toutes les privations, les fatigues de la campagne, tous les dangers de la lutte : surprises, alertes, batailles rangées, retraites désordonnées, représailles, les femmes vendéennes les partagèrent plus ou moins avec les hommes, lorsque la guerre devint, du côté de la République, plus implacable et que les colonnes infernales de Turreau — dont les premiers coups de feu s'appelaient l'horloge de la mort — ravageaient tout sur leur passage.

Et sans forfanterie, presque toutes les femmes vendéennes purent dire, plus tard, qu'elles avaient fait la grande guerre...

Quelques-unes recrutèrent et commandèrent des escadrons : telles les grandes dames qui composaient une partie de l'état-major de l'armée de Charette, où les femmes furent admises dès le début de la guerre : Mme Buckeley, Marie-Adélaïde de La Rochefoucauld, Mme de Fief; et telle aussi Suzanne de La Rochefoucauld qui avait à cette époque soixante-huit ans, ce qui ne l'empêchait point de faire, à la tête de paysans armés, des battues autour de son château.

C'étaient là de véritables capitaines. D'autres eurent autant d'honneur et de peine à assister simplement leurs maris : Mme de Lescure, qui tailla dans sa robe de noces la bannière blanche des Vendéens; Mme de La Rochejacquelin, qui avait vingt ans, et venait de quitter Paris avec le jeune homme qu'elle avait épousé par amour, lorsque le tocsin sonna dans les campagnes.

Le bruit du canon lui fit peur tout d'abord. Puis, elle fut admirable de fermeté, et risqua vingt fois sa vie. On ne peut lire sans émotion le dramatique épisode du passage de la Loire, qu'elle conte dans ses mémoires, et ses angoisses qu'elle nous dépeint, tandis que sa voiture suit celle où agonise son mari.

La marquise de Bonchamp, femme du grand chef vendéen, ressemble fraternellement et douloureusement à Mme de La Rochejacquelin; comme elle, jeune et belle, elle fut comme elle bientôt veuve, et, comme elle, erra dans d'affreuses fuites à travers les campagnes, guettée de tous côtés par une mort intelligente...

Mme d'Elbée, la femme du généralissime, mérite que son mari agonisant réponde en sa présence à ceux qui réclament de lui une délation en échange de la vie sauve pour elle : *Elle saura mourir en Vendéenne.*

C'est presque le cri que Mme de la Roche-Saint-André jette comme une bénédiction à travers les barreaux de sa prison, à ses fils qu'elle voit marcher au supplice : *Mes fils, mourez en Vendéens!*

La comtesse de Bouère, qui était, disent les mémoires du temps, une blonde aux traits fins, sauve la vie à son mari.

Et combien il en faudrait citer !

Les jeunes filles sont aussi héroïques que les jeunes femmes. L'une d'elles, blessée, accompagne à pied l'armée royaliste. « Pourquoi marchez-vous, puisque vous êtes blessée ? » lui demande un chef. « Pour être blessée encore », répondit-elle.

Mlle Charette, la sœur du général, déguisée en cuisinière à Nantes, trouvait moyen d'envoyer d'utiles avis à son frère, et lui faisait même passer de la poudre en se glissant hors des fortifications par la cave d'un cabaretier, le dangereux sac d'une main, une chandelle de l'autre, risquant à chaque heurt de mettre le feu à la poudre. Et si elle commettait volontairement cette terrible imprudence, c'était pour dissimuler l'utilité tragique de son fardeau : on n'a pas l'habitude de sortir en donnant la main à la mort.

C'est encore une jeune fille, cette Thérèse de Mœllien, une des organisatrices de la chouannerie, qui monte à l'échafaud un sourire de mépris sur les lèvres, glorieusement seule, car elle n'a jamais voulu donner les noms de ses complices.

Mlles de la Métairie chantent un cantique au pied de l'échafaud, et répondent à la foule qui crie qu'*Elles sont trop belles pour mourir : « Rien n'est trop beau pour le Ciel »*. — Et d'autres furent, au moment de la mort, angéliquement coquettes, la figure bien poudrée et des fleurs au corsage ; dans ces circonstances, mettre une fleur à son corsage est un acte aussi pieux que de la porter sur l'autel d'une divinité.

Angélique des Melliers, qu'aima, dit-on, Marceau, était cachée à Laval ; une fois promulgué le décret punissant de mort quiconque cachait un aristocrate, elle se dénonça spontanément et fut guillotinée... Marceau arrivait de Paris avec la grâce en main, et juste au moment où il débouchait sur la place de Laval, le bourreau brandissait la tête aux blonds cheveux.

D'autres témoignent d'un courage plus difficile encore : un courage de dissimulation et de prudence, telles Mlles de Lézardière et de Sapinaud qui, condamnées à être fusillées, se sont évadées à la nage et ont trouvé plus sûr, pour n'être pas découvertes, de se loger à Chartres comme ouvrières chez une pâtissière républicaine... A chaque instant, à chaque mot elles ont peur de se trahir, et ce serait la mort. Leur héroïsme consiste en une implacable, acharnée, muette, surveillance d'elles-mêmes.

Les circonstances n'ont pas été plus grandes que le cœur de ces femmes, et il y a aussi, dans cette guerre de Vendée, monstrueuse sous tant de rapports, une immense gerbe parfumée de bonnes actions.

C'est Mme de Bonchamp qui empêcha le massacre des prisonniers à la prise de Fougères. C'est Mme Grimouart de Vrignault qui, par ses instantes prières, sauva la vie des mille républicains prisonniers, à Fontenay-le-Comte, de l'armée royaliste ; et qui se jeta au-devant des fusils des Vendéens qui voulaient tuer quatre bleus réfugiés dans une maison... Et la même, prisonnière à Celles, réconforta pendant des semaines, consola et décida à vivre, une pauvre femme qui voulait mourir... Et que d'ambulances furent créées par des femmes, que de dévouement fut donné par elles aux malades et aux blessés, que de veilles, que de beauté morale ! Jamais les soins féminins ne caressèrent tant les plaies des blessés que durant cette campagne où, sous les armes, la vie de famille continuait meurtrie, déchirée, béante, mais tout entière, puisque nul ne pouvait plus rester dans les villages, et que le cyclone qui roulait à travers la Vendée, l'Anjou et la Bretagne, déracinait les familles.

Certaines villes avaient des prisons affreuses, contaminées, où les prisonniers, entassés, mouraient rapidement de maladie. Il y eut des jeunes filles qui sollicitèrent le privilège de pénétrer dans ces murs terribles, pour soigner les malades et assister les mourants, telle Mlle de Bordigné dans la prison du Mans. Elle y contracta le typhus, dont elle mourut, et il n'y a pas de plus noble martyre.

Tels sont, Mesdames et Messieurs, les quelques traits que j'ai voulu vous montrer de la physionomie de la grande dame du XVIIIe siècle. Telle fut son attitude en présence des grands malheurs. En ce siècle admirable et mystérieux, qui eut un si joli printemps et un si terrifiant automne, la femme française sut devenir aussi vénérable qu'elle avait été ravissante, et elle mérita toutes les espèces d'agenouillements. Jamais elle ne sut faire scintiller plus les mille facettes de son prestige de femme aux lumières dorées des salons et azurées des parcs, et elle n'a jamais porté un plus lourd fardeau d'héroïsme, de souffrance et de gloire.

Conférence de M. Emile Morlot

DÉPUTÉ

MESDAMES, MESSIEURS,

LES hommes de goût qui ont organisé l'Exposition au milieu de laquelle nous nous trouvons, ont justement pensé qu'elle devait être complétée par l'exposé des manifestations de l'art qui ne peuvent s'accrocher sur les murs, mais qui n'en contribuent pas moins à l'éclat artistique d'une époque. Les poètes et les musiciens participent au même titre que les peintres et les sculpteurs à caractériser l'art dans le temps où ils vivent. Si la grandeur d'un siècle est la résultante de l'effort de tous les artistes, si elle est faite de l'ensemble des manifestations de la pensée humaine, l'on ne saurait exclure de son histoire la musique ni la poésie, deux arts qui, après avoir permis au génie de se produire dans la composition, lui ont plus d'une fois encore fourni l'occasion de s'épanouir dans l'interprétation. L'histoire de l'art dans un pays ne peut être réellement complète, que si elle embrasse l'histoire de la musique et de la poésie, surtout de la poésie dramatique.

Les scènes classiques qu'ont si souvent fixé sur la toile le pinceau des peintres, ou taillé dans le marbre le ciseau des sculpteurs, ont aussi inspiré les plus illustres des poètes dramatiques. Combien de fois les scènes de la tragédie ancienne ont-elles été traduites par les peintres et les statuaires, et qui pourrait compter le nombre des Antigones, des Philoctètes et des Clytemnestres qui décorent les musées du monde? Et de tout temps, n'y eut-il pas un parallélisme évident entre l'art dramatique et les arts de la peinture et de la sculpture, non seulement dans la conception des sujets, mais aussi dans les procédés d'exécution. Nous le montrerons tout à l'heure en ce qui touche ce XVIIIe siècle dont on a réuni ici tant d'œuvres charmantes, tant de merveilleuses curiosités.

Si l'art dramatique du XVIIIe siècle n'a pas connu les purs chefs-d'œuvre du théâtre du XVIIe, il n'en a pas moins brillé d'un éclat fort personnel. Ce serait méconnaître une glorieuse vérité que de ne point constater qu'un art, représenté par Regnard, Marivaux et Beaumarchais, a fourni sa forte contribution à la gloire artistique du siècle.

Si le rayonnement d'une époque pouvait même dépendre de l'abondance de sa production, le XVIIIe siècle n'aurait rien à envier aux autres sous ce rapport. Le théâtre fut de tout temps un plaisir très goûté des Français et surtout des Parisiens, mais jamais peut-être l'on ne courut avec plus d'empressement à la Comédie que sous Louis XV.

Les salles étaient sans doute moins nombreuses qu'aujourd'hui, mais les auteurs pullulaient déjà, et déjà, comme aujourd'hui, leur fertilité ne se sentait pas limitée par le nombre des scènes sur lesquelles ils pouvaient se faire entendre. Les acteurs et les actrices n'occupaient point une place beaucoup moins considérable dans les préoccupations des gens de la Cour, que celle qu'ils tiennent aujourd'hui dans les agitations du monde qui constitue le Tout-Paris. Je le dis en passant, car mon intention n'est pas de vous faire ici l'historique des salles de spectacle du XVIIe siècle à Paris, ni même de vous parler des comédiens et des comédiennes qui s'y illustrèrent. Cette histoire anecdotique ne manquerait assurément ni de détails piquants, ni d'incidents intéressants; mais ce serait trahir votre attente que de nous y attarder. Dans l'histoire de l'art dramatique, ce ne sont là que des accessoires, et je suis contraint de les négliger dans ce tableau que j'ai à dérouler sous vos yeux.

Le XVIIe siècle avait brillé de plus vif éclat dans la poésie dramatique, et depuis les grands tragiques grecs, jamais le drame classique n'avait donné des œuvres plus achevées. C'était là une tradition difficile à soutenir, un héritage bien lourd à recueillir. Les auteurs qui succèdent à des hommes de génie ont toujours cette mauvaise fortune d'être jugés, non d'après leur mérite absolu, mais par voie de comparaison. N'est-il point probable que la critique serait moins sévère pour Crébillon, s'il n'avait point eu Corneille pour le précéder?

La tragédie, justement considérée comme le genre noble de la poésie dramatique, avait tenté nombre d'écrivains, sans doute séduits par l'illustration des grands tragiques du XVIIe siècle. Il est si facile et si agréable de penser que l'on peut faire aussi bien que les maîtres, qu'on ne doit pas être trop surpris de voir les Campistron, les Longepierre, les Genest, les Boyer, les Lafosse et tant d'autres encore tenter de mettre à la scène, en de pompeux alexandrins, tous les épisodes de l'histoire grecque, romaine et chrétienne. Il n'est pas même impossible que l'abbé Bruey ait complaisamment comparé sa *Gabinie* à *Polyeucte* et que Lafosse n'ait en lui-même préféré son *Manlius Capitolinus* (qui est, du reste, sa pièce la moins inférieure), à *Britannicus*. La vérité est que tout ce théâtre est justement tombé dans l'oubli. Coulée dans le moule classique, avec une recherche puérile de l'expression noble donnant au style un caractère d'afféterie et de platitude ridicule, la tragédie de ce temps-là ne varie ni ses effets, ni ses moyens. Ce sont toujours ceux des classiques employés par des auteurs chez lesquels, hélas! la bonne volonté et l'application ne compensent pas le manque de génie.

Dans ce ciel dramatique plutôt terne, apparut, dès le début du XVIIIe siècle, Crébillon, dont le nom fut, à certains moments, plus célèbre par les écrits licencieux et spirituels du fils, que par l'honnête théâtre du père. Mais, par un juste retour des choses d'ici-bas et une sorte de vengeance de la Morale, immanente, alors que l'on ne gardera plus du fils que le souvenir de titres fugitifs, d'anecdotes graveleuses, ou de plaisanteries de mauvais goût comme celle de son fameux *imprimatur* sur le Coran du sieur Mahomet, le nom de Crébillon vivra dans l'histoire des lettres par l'œuvre du vieux tragique.

Crébillon mérite, du reste, la place qu'il occupe dans notre panthéon dramatique. Il était trop près du XVIIe siècle pour n'avoir point subi l'influence de Corneille et de Racine. Il s'efforça de conserver leur forme, d'écrire en vers nobles, de respecter la règle des trois unités et de choisir, comme eux, ses sujets dans le riche répertoire de l'antiquité. Il pensa cependant qu'il lui fallait rénover la tragédie, et que celle-ci devait avoir pour objet de surexciter l'émotion des spectateurs. Il n'avait pas tout à fait tort, et Racine

n'avait pas pensé autrement; mais Crébillon crut faire quelque chose de neuf en cherchant à provoquer cette émotion, par des moyens dramatiques que le génie de Corneille et de Racine avait précisément bannis. Il accumulait volontiers les horreurs sur la scène, et pensait ainsi exciter la terreur chez le spectateur. Il répétait, paraît-il, avec quelque satisfaction, qu'ayant laissé le Ciel à Corneille et la Terre à Racine, il avait gardé pour lui l'Enfer.

En réalité, Crébillon, renonçant au pathétique né de l'opposition des caractères et du conflit des sentiments, le chercha dans des incidents particuliers, dans des espèces dramatiques autour desquelles il croyait soulever l'émotion, par des moyens scéniques dédaignés de ses illustres prédécesseurs. Les méprises qu'un mot d'explication à propos ferait cesser, les reconnaissances amenées par des détails matériels, commencent à faire leur apparition dans ce théâtre. Je n'oserais pas affirmer que Crébillon ait déjà inventé « la croix de ma mère », si utile aux héroïnes de M. d'Ennery, mais il est bien certain que si les personnages ne portaient point de noms antiques, et si le sujet n'était pas traité en vers, la plupart de ses tragédies ressembleraient furieusement aux mélodrames qui ont fait la gloire des théâtres du « boulevard du Crime ». L'esprit romanesque de l'auteur, alimenté, dit-on, par la lecture des burlesques imaginations de Costes de la Calprenade, ne pouvait concevoir la véritable simplicité tragique. Le palpitant sujet d'Electre lui paraissait trop nu pour intéresser le public; il crut bon, pour le mettre à la scène, de l'orner de quelques épisodes, et de faire de la fille d'Agamemnon une amoureuse de mélodrame. Je n'ai jamais vu jouer dans l'œuvre de Crébillon que *Rhadamiste et Zénobie*, qui passe, du reste, pour son chef-d'œuvre. Il y a là-dedans un mari qui, pendant trois actes, ne reconnaît pas sa femme, qu'il a d'ailleurs poignardée quelques années auparavant; un père qui, après avoir vécu pendant quatre actes auprès de son fils, sans s'en douter, ne le reconnaît qu'après l'avoir assassiné. C'est, comme vous le voyez, tout à fait gai, mais c'est aussi tout à fait du procédé de Racine. Ces complications n'en charmaient pas moins les spectateurs du XVIIIe siècle, qui se plaisaient à ces spectacles et louaient volontiers l'habileté de Crébillon à créer des situations dramatiques.

L'effort de Crébillon, qui pensait avoir rénové la tragédie classique, fut continué par Voltaire qui, lui aussi, aimait le genre tragique. Diderot a dit de lui qu'il était le second dans tous les genres. Ce ne fut vrai ni pour la comédie, où il mérita le dernier rang, ni pour la tragédie où, de son temps, il brilla vraiment au premier. Il chercha bien à s'inspirer des procédés de Crébillon, mais en les perfectionnant et en se conformant plus que lui à la véritable tradition classique. Il tenta de donner à l'action dramatique plus de vie et plus de variétés. Il mit à la scène non seulement la mythologie et l'antiquité, mais aussi l'Orient et l'Histoire nationale. Dans cette branche, comme dans toutes les autres, sa production fut abondante; il écrivit vingt-sept tragédies en vers et presque toutes en cinq actes, inégales quant à leur mérite, mais qui n'en eurent pas moins à peu près toutes un grand succès au XVIIIe siècle.

Crébillon, que les ennemis de Voltaire lui opposèrent plus tard, plus par malignité que par nécessité littéraire, avait déjà écrit presque tout son théâtre, lorsque le jeune Arouet composa sa première tragédie, *Œdipe*, et commença sa longue carrière d'auteur dramatique. Il n'est donc point surprenant qu'il se soit d'abord inspiré des tragiques du XVIIe siècle, dont il admirait et savait les œuvres par cœur, mais aussi de la manière de Crébillon. Lui aussi, il crut pouvoir rajeunir les sujets antiques en les surchargeant

d'épisodes agréables; lui aussi, il crut corser l'action, en substituant des moyens scéniques à ce qu'il considérait comme d'allanguissantes dissertations. Peut-être, dans ses premières œuvres, se montra-t-il plus discret que Crébillon dans l'emploi de ses nouveaux moyens. Le public ne lui en sut sans doute aucun gré, puisque ses premières tragédies : *Œdipe*, *Artémise* et *Mariamne*, n'obtinrent tout d'abord que le plus médiocre succès.

Au lendemain de sa célèbre mésaventure avec le chevalier de Rohan, Voltaire s'expatria en Angleterre où il passa trois années de sa vie. Il y étudia la langue et la littérature; il prit de l'œuvre de Shakspeare une connaissance rapide, mais qui fit impression sur lui. Quand, de retour en France, il reprit sa carrière d'auteur dramatique, ses ouvrages se ressentirent évidemment de l'influence du grand dramaturge anglais. Lui-même le reconnaît dans la préface de *Zaïre* : « C'est au théâtre anglais, dit-il, que je dois la hardiesse que j'ai eue de mettre à la scène les noms des rois et des anciennes familles du royaume. Il me paraît que cette nouveauté pourrait être la source d'un genre de tragédie qui nous est inconnu jusqu'ici, et dont nous avons besoin. Il se trouvera sans doute des génies heureux qui perfectionneront cette idée, dont *Zaïre* n'est qu'une faible ébauche. » N'est-il pas évident que, dans cette tragédie même, les traits inspirés par Shakspeare abondent? N'y a-t-il pas plus d'un point de ressemblance entre Corasmin et Iago, entre Orosmane et Othello? N'est-ce pas dans *Hamlet* qu'il a trouvé l'Ombre qui apparaît dans *Eriphyle* et, plus tard, dans *Sémiramis*? Il est possible que, s'étant initié un peu vite à l'œuvre de Shakspeare, Voltaire n'en ait pas apprécié toute l'ampleur, mais l'on ne saurait contester sérieusement l'influence qu'elle eut sur son esprit.

Revenu en France, la première tragédie qu'il fit représenter fut *Brutus*. Fidèle encore à la poétique qu'il tenait de Crébillon, il pensa qu'une tragédie sans amour ne saurait toucher le public. Pour mieux l'intéresser aux péripéties de la conspiration antirépublicaine des fils de Brutus, il crut devoir faire de l'un d'eux l'amoureux de la fille de Tarquin. C'était le thème de *Cinna*, rendu attrayant, pensait l'auteur, par des détails de situation et de mise en scène. Après *Eriphyle*, dont le succès fut des plus médiocres, Voltaire fit enfin jouer *Zaïre*, qui passe pour sa meilleure pièce et qui, dans tous les cas, est la seule avec *Mérope*, qui soit restée au répertoire. C'est en effet la tragédie la plus soignée de son théâtre, la mieux écrite, et ce qu'il peut y avoir d'imparfait dans la versification, disparaît dans le développement d'une action animée et dramatique.

Zaïre fut le plus grand succès théâtral de Voltaire, bien que ce soit peut-être la pièce dans laquelle la convention tient le plus de place. Toute l'intrigue ne repose-t-elle pas sur un malentendu, qu'un seul mot pourrait éclaircir? Ce succès fut dû à l'action entraînante du drame et aussi, sans doute, au caractère touchant et sentimental de *Zaïre* qui était bien dans le goût de l'époque. On prétend encore que l'auteur l'avait formée de détails empruntés aux femmes de son entourage qu'il connaissait le mieux. De savants critiques, comme les Brunetière, ont vu dans *Zaïre* le portrait d'une des femmes les plus célèbres de ce temps, Mlle Aïssé, jeune étrangère amenée en France par M. de Ferriol, ambassadeur du Roi en Turquie, élevée dans un couvent parisien, et mariée à un jeune libertin, le chevalier d'Aydée, devenu sous son influence le modèle des gentilshommes. Le portrait aurait été complété par des traits empruntés à Mlle Gannire, l'actrice qui créa le rôle, à l'illustre Adrienne Lecouvreur et enfin à Mme du Chatelet, qu'à différentes époques Voltaire avait aimées. Il a, en effet, composé *Zaïre* peu de temps après la mort d'Adrienne

Lecouvreur, à qui il avait fermé les yeux, et tout au commencement de sa liaison avec Mme du Chatelet; il ne serait donc pas impossible qu'il ait songé à ces belles dames en écrivant *Zaïre*, et que leur souvenir l'ait aidé à rendre son héroïne plus touchante.

Encouragé par le succès de *Zaïre*, Voltaire voulut être lui-même l'un des génies heureux dont il parlait dans la préface, l'épître dédicatoire à son ami M. Falkener. Persévérant dans la voie qu'il venait d'ouvrir en mettant à la scène des épisodes de l'histoire nationale, il composa *Adélaïde du Guesclin*, qui fut, comme l'on dit aujourd'hui, un four noir. Notre auteur, un peu dégoûté des tragédies nationales, fit un retour vers le genre purement classique; il tenta de démontrer qu'il pouvait réussir sans amour, sans mise en scène, sans procédés de métier, et que la seule simplicité d'une situation pathétique pouvait suffire à constituer un drame. Il donna *La Mort de César*, trois actes en vers, sans un seul rôle de femme et sans autre péripétie que l'assassinat de Jules César par Brutus au Sénat. La tentative était louable, mais il eut fallu un Shakspeare pour tirer de ce sujet, par ces seuls moyens, autre chose qu'une pièce déclamatoire et ennuyeuse.

Après avoir donné encore quelques œuvres dont les destinées théâtrales furent diverses, Voltaire remporta de nouveau un grand succès avec *Mahomet*, succès qui persista et qui fut dû, d'ailleurs, à des causes étrangères à la valeur fort médiocre de la pièce. *Mahomet* était presque ce qu'on appellerait aujourd'hui une pièce à thèse. Bien que par ironie ou par prudence l'auteur ait dédié sa pièce au pape Benoît XIV, celle-ci a pour idée fondamentale que les religions prenaient naissance dans une fourberie. Sans doute il ne s'agit, dans la tragédie de Voltaire, que de l'islamisme, mais il est bien clair que nombre de réflexions peuvent aussi bien s'appliquer au catholicisme, et ce sont celles-là que le parterre applaudissait avec enthousiasme.

Pour le comprendre, il faut se rappeler l'état d'esprit de la foule à Paris au milieu du XVIIIe siècle. Le gallicanisme intransigeant du Parlement avait fait naître dans la masse une sorte d'anticléricalisme un peu grossier, qui se manifestait bruyamment chaque fois qu'une occasion se présentait de le faire sans danger. Aucun auteur dramatique n'aurait osé exercer directement sa satire contre la religion officielle, mais c'était une aubaine que de pouvoir le faire par voie d'allusions, que le parterre couvrait d'applaudissements frénétiques.

Mérope marque l'apogée de la carrière dramatique de Voltaire. C'est peut-être la plus connue de ses tragédies, non parce qu'elle reparaît de loin en loin sur l'affiche, mais parce qu'elle fut longtemps la seule pièce de Voltaire qui figurât dans les programmes de l'enseignement secondaire classique. On l'y avait sans doute mise parce qu'elle est réellement la plus classique dans la forme des tragédies de Voltaire. La gloire théâtrale du grand écrivain n'était pas, du reste, sans susciter beaucoup de jalousies et sans lui créer un grand nombre d'ennemis. Pour essayer de la diminuer, ils s'avisèrent de lui opposer Crébillon le père, dont ils porteront les œuvres aux nues. Comme de notre temps, entre les partisans de la musique de Wagner et ceux de la musique de Berlioz, il y eut, au XVIIIe siècle, des luttes épiques entre les admirateurs de Voltaire et les thuriféraires de Crébillon. A l'instigation des chefs de sa coterie, le vieil écrivain, retiré du théâtre depuis plus de vingt ans, reprit la plume; il donna *Catilina*, qui fut vigoureusement applaudi par les siens. Pour riposter, Voltaire écrivit *Sémiramis*, pièce dans laquelle, s'inspirant du procédé de Shakspeare, il fit de nouveau une place importante à la mise en scène.

Crébillon, qui avait plus de 70 ans, ne pouvait continuer longtemps la lutte; son dernier effort fut pour donner le *Triumvirat*, qui ne pouvait rien ajouter à la gloire d'un auteur de 80 ans passés.

En dehors de *Tancrède*, représenté en 1760, Voltaire, du reste, ne produisit plus rien non plus qui mérite d'être retenu. Il avait alors plus de 65 ans; il avait produit tout son effort théâtral et marqué sa trace dans l'histoire de l'art dramatique du temps.

Avec lui, la tragédie disparaît. L'histoire littéraire a pu retenir les noms de quelques contemporains qui ont composé des œuvres du genre tragique; ce fut le cas de de la Motte, de Lafrane de Pompignan, de Marmontel, de Saurin, de du Balloy, l'auteur du fameux *Siège de Calais*, qu'on ne pouvait critiquer au lendemain de la guerre de sept ans, sans s'exposer à être traité d'ennemi de la patrie; ce fut le cas de tant d'autres encore, mais aucun d'eux n'apporta dans ses œuvres fades et oubliées, la moindre note originale d'art, la plus petite contribution à la gloire théâtrale du siècle. Voltaire, qui parait si inférieur quand on le compare à Corneille et à Racine, apparaît au contraire singulièrement grand quand on le compare à ses contemporains!

La critique moderne ne parait pas, du reste, avoir toujours été juste pour lui. Si le XVIIIe siècle l'a porté trop haut comme auteur dramatique en le sacrant l'égal des plus grands poètes, le XIXe siècle a été trop sévère; on lui a reproché que ses pièces étaient mal écrites, qu'elles manquaient de souffle poétique, que la versification en était hâtive et mal soignée, que ses plans étaient mal combinés et ses sujets mal conçus, que ses personnages étaient romanesques et sans caractère... que sais-je encore? Il y a peut-être un peu de vrai dans tout cela, mais il reste encore à ce théâtre assez de qualités pour lui mériter l'indulgence de la critique la plus sévère. Il n'est pas exact, à mon avis, que le style des tragédies de Voltaire soit aussi négligé qu'on l'affirme, et il me suffirait de lire ici quelques pages de *Zaïre* ou de *Mérope* pour le démontrer. Il ne faut pas non plus oublier que, sous l'influence de ce qu'il devait à Shakspeare, Voltaire voulut que son théâtre vécut exclusivement d'action. A défaut de mieux, il sut mettre du mouvement sur la scène, et pour augmenter l'impression, il eut le premier l'idée de la mise en scène et du décor. C'est pour mieux la réaliser qu'il arriva à débarrasser la scène des spectateurs qui y prenaient leur place, mettant ainsi fin à un abus gênant et ridicule dont souffraient les comédiens depuis longtemps.

Peut-être le théâtre de Voltaire eût-il encore moins prêté à la critique, si lui-même avait moins su s'abstraire de ses œuvres. Il lui arrivait trop fréquemment de prêter ses propres sentiments et ses pensées personnelles à ses personnages. C'était un défaut sans doute, mais un défaut qui lui valut plus d'un succès. Le personnage pensait comme l'auteur, mais souvent l'auteur pensait comme la foule et celle-ci s'applaudissait elle-même. C'était à ses propres passions que répondait le parterre, lorsqu'il éclatait en bravos aux vers qui prêtaient à interprétation :

> Les prêtres ne sont pas ce qu'un vain peuple pense :
> Notre crédulité fait toute leur science.
>
> Qu'eus-je été sans lui? Rien que le fils d'un roi.
>
> Le premier qui fut roi fut un soldat heureux;
> Qui sert bien son pays n'a pas besoin d'aïeux.

Etc., etc... Cela flattait les partis-pris de la foule, et alors comme aujourd'hui, c'était un bon moyen de forcer le succès. A côté de cela, il faut reconnaître que Voltaire aida

puissamment à la transformation théâtrale du milieu du siècle qui aboutit à l'éclosion des genres nouveaux, dont vécut le théâtre du XIXe siècle.

Mais avant d'en arriver là, nous devons vous dire ce qu'était devenue la comédie pendant la première moitié du siècle que nous étudions.

* * *

Molière était mort le 17 février 1673. Regnard venait d'avoir 28 ans, Dancourt en avait 12 et Lesage était encore un bambin de 4 ans. On a pris l'habitude de considérer ces auteurs comiques comme les plus directs héritiers de Molière; il est bon de remarquer que, dans tous les cas, ils ne recueillirent cet héritage que trente ou quarante ans après la mort du grand poète comique. Toute la carrière dramatique de Regnard tient dans la douzaine d'années qui va de 1696, date de sa première pièce, *Le Divorce*, qu'il fit représenter sur le théâtre de l'Hôtel-de-Bourgogne, qu'on appelait alors les Nations, à 1708, date du *Légataire Universel*; quant à Dancourt, bien qu'il ait commencé à produire pour le théâtre dès l'âge de 25 ans, sa belle époque fut évidemment dans les premières années du siècle.

Est-ce à dire que le théâtre chôma en France pendant cette période, et que l'on fut obligé de reprendre éternellement, à côté de Molière, les pâles comédies de ses pâles contemporains? Ce serait mal connaître les goûts permanents de notre pays que de le croire. Pas plus à cette époque qu'à une autre, ni le théâtre de l'Hôtel-de-Bourgogne, ni celui de la rue Guénégaud ne manquèrent de pièces, pas plus que les spectacles des foires Saint-Germain et Saint-Laurent. Les faiseurs de comédies ne manquaient pas; ils s'appelaient Boursault, Baron, Brueys, Legrand, etc., mais aucun ne laissa une pièce susceptible d'être considérée comme une étape dans le développement de l'art dramatique. Il faut arriver à Regnard, qui ouvre le XVIIIe siècle, pour rencontrer un auteur comique qui mérite d'arrêter l'attention.

Une critique morose a souvent dit que Regnard n'était pas Molière. C'est vrai; mais Regnard est Regnard et c'est déjà quelque chose. Sans doute, Regnard ne s'attache pas à marquer d'un trait comique et indélébile un caractère, ni à étudier l'humanité dans un homme; mais il se plaît à nous montrer les habitudes et les travers des gens de son temps, et il le fait avec une verve entraînante, avec un esprit endiablé, plein de bonne humeur et de traits piquants qui, eux aussi, forcent le rire. Il est dans toute la force du terme un auteur comique, et il l'est dans une langue châtiée, aussi soignée dans le tour des expressions que dans le choix des mots. Si tout l'art du poète comique tenait dans l'art de bien écrire et de faire rire, Regnard n'aurait rien à envier aux plus grands; il serait l'égal de Molière.

Regnard appartenait à une famille de riche bourgeois. Sa situation personnelle lui permit d'occuper les loisirs de sa jeunesse à d'incessants voyages, qui ne laissèrent pas d'être parsemés d'incidents curieux et d'épisodes émouvants. Il prouva, par un fait personnel, que ces dénouements conventionnels, que la critique a parfois reprochés à Molière, pouvaient n'être pas invraisemblables. Il naviguait sur les côtes d'Italie avec une belle dame dont il était épris; au sortir du port de Civita-Vecchia, son navire fut capturé par les pirates barbaresques, et les passagers furent emmenés en Alger. Regnard fut réduit en esclavage, comme un simple personnage de comédie; il s'en tira sans trop de mal,

grâce à son esprit d'à-propos et à ses talents culinaires; il passa son temps de captivité comme cuisinier d'Achmet-Talem, son maître. Il paya une rançon et revint à Paris avec son amie. Ce fut une aventure, entre bien d'autres, mais la dernière qu'il tenta fut celle de la gloire littéraire.

Il avait fait connaissance, l'on ne sait trop où, d'un auteur déjà en vogue à cette époque, Dufresny, avec lequel il collabora. Ils firent jouer ensemble toute une série de piècettes burlesques, entremêlées de chants et de divertissements. Ils se brouillèrent en composant le *Joueur*. Chacun d'eux emporta l'idée de la pièce, chacun en fit une, chacun la fit représenter à peu près sous le même titre (celle de Dufresny s'appelait *Le Chevalier Joueur*) et chacun d'eux accusa l'autre de l'avoir volé. Ils avaient raison tous deux, dit un épigramme du temps, seulement Regnard était le bon larron.

La comédie de Dufresny sombra; il en alla autrement pour celle de Regnard, jouée à la Comédie-Française, qui venait d'être constituée par la réunion des deux troupes de l'Hôtel-de-Bourgogne et de la rue Guénégaud; elle remporta un succès considérable. Outre sa forme littéraire et sa franche gaieté, le *Joueur* avait pour lui une certaine actualité. La passion du jeu commençait à opérer les plus tristes ravages dans la haute société, et la banqueroute faisait fureur. Si la pièce ne corrigeait personne, elle amusait tout le monde par des traits que chacun pouvait appliquer à des gens de connaissance.

Regnard continua sa triomphante carrière, en donnant successivement le *Distrait*, *Démocrite*, le *Retour Imprévu*, puis, quelques années après, les *Folies Amoureuses*, les *Menechmes*, et le *Légataire Universel*. Tout ce théâtre renferma d'une façon presque égale deux qualités supérieures, qui ont suffi à le perpétuer et par le livre et par la scène : c'est son impeccable forme littéraire et sa fine gaieté. Après cela, peu importe que ces critiques maussades, dont j'ai déjà parlé, lui fassent grief de n'avoir peint que les mœurs de son temps, de ne pas se soucier de la morale ou de ne nous intéresser qu'à des fripons. Il n'en reste pas moins acquis que Regnard a amusé et amuse encore après deux siècles. C'est là un critérium auquel n'eût pas résisté un auteur médiocre.

A côté de Regnard, s'illustrait l'autre héritier de Molière, Dancourt, Florent-Gaston Dancourt. Il n'avait hérité du maître ni la correction du style, ni la fantaisie de l'inspiration, ni la profondeur de la conception, mais il avait comme lui la sincérité de l'observation, et une certaine verve dans la farce. D'ailleurs, Dancourt ne se piquait guère d'imiter Molière ni d'étudier l'humanité dans un type. Son procédé était simple. Il prenait les gens qu'il avait autour de lui, les campait sur la scène avec leurs travers particuliers, les faisait mouvoir avec un entrain amusant, au milieu d'événements destinés à mettre en lumière leurs ridicules et leurs vices, et saupoudrait le tout de mots d'esprit. Cela faisait une pièce, et comme Dancourt avait le sens du maëstro et était lui-même acteur, qu'il discernait clairement ce qui était bon et ce qu'il devait retirer, il composait réellement de bonnes pièces, à l'action vive et au dénouement approprié. Et cependant l'abondance de sa production et le relâchement de son style semblent bien prouver qu'il se souciait peu de l'opinion de la postérité. On prête à un auteur du temps ce mot : « J'aime mieux que mes pièces me fassent vivre que de faire vivre mes pièces. » C'était probablement l'avis de Dancourt. Beaucoup d'autres, du reste, pour ne l'avoir pas dit, ne le pensaient pas moins.

Dancourt aime à s'emparer de l'incident du moment. Voit-on paraître un édit contre le jeu? Dancourt fait jouer la *Désolation des Joueuses*. La paix vient-elle d'être signée? Il écrit le *Retour des Officiers*. Une promenade devient-elle à la mode? Il compose la *Foire de Besonz*. Le moindre incident de la vie quotidienne lui procure un sujet de pièce. Il est constamment à l'affût de l'actualité, et c'est miracle qu'il n'ait pas inventé ce genre particulier de spectacles qui fleurit si abondamment de notre temps, et qu'on appelle la revue de fin d'année.

D'un théâtre comprenant près de cinquante pièces, il ne reste rien qui soit susceptible d'être repris. L'œuvre de Dancourt reste amusante à lire parce qu'elle est remplie de mots d'esprit. C'est une mine fort riche, dans laquelle ont puisé sans vergogne nombre de nos plus spirituels contemporains. On peut dire que Dancourt, Chamfort et Rivarol ont approvisionné le XIXe siècle de ses meilleurs mots d'esprit. Mais si ce théâtre reste agréable à la lecture, il serait insipide à la scène, à raison même du caractère d'actualité qui faisait une partie de son charme pour les spectateurs du XVIIIe siècle.

Entre ces deux héritiers de Molière vivait un auteur aujourd'hui oublié, et qui ne fut pas absolument sans mérite. C'était Dufresny, dont j'ai déjà parlé. Il n'a ni la correction littéraire, ni la bonne humeur de Regnard; il n'a pas non plus la verve pétillante de Dancourt; il a cependant du naturel, de la vérité et de l'esprit comique. Pas plus que Dancourt, il ne se piquait d'imiter Molière. Il se fut plutôt vanté d'en prendre le contre-pied, et tenta même de refaire quelques pièces de Molière, comme il refaisait celles de Regnard. Après son *Chevalier joueur* et sa *Joueuse*, il composa le *Faux bonhomme* et le *Faux sincère*, dans lesquels il s'efforça de rajeunir le sujet de Tartufe! Vain effort, ai-je besoin de le dire? Ses meilleures pièces semblent être deux petits actes : l'*Esprit de contradiction* et le *Dédit*, qui ne manquent ni d'originalité ni de verve. Sans doute, Dufresny ne laissa derrière lui aucun de ces types immortels qui font vivre dans la mémoire des hommes, les noms des grands poètes dramatiques; mais il fut un écrivain consciencieux qui eut sa place dans les lettres du XVIIIe siècle. Il valait mieux que la plupart de ses contemporains, et contribua à soutenir le bon renom du théâtre français qui, de Regnard à Marivaux, n'ont vraiment qu'un auteur comique digne de ces deux grands noms, parce qu'il a créé un type. C'est Le Sage, l'immortel auteur de *Turcaret*.

Quoique ce personnage soit aussi célèbre que les héros de Molière, la comédie de Le Sage est plus une comédie de mœurs qu'une comédie de caractères. Au moment où commencent à se faire sentir l'influence des grandes puissances d'argent, l'illustre auteur de *Gil Blas* mit à la scène non pas le caractère du financier, mais un traitant quelconque, ayant les habitudes de ses congénères et vivant dans un milieu approprié à ses mœurs. Cette satire des gens de finance, dont sans doute l'on avait eu vent, n'était pas sans inquiéter les financiers. On raconte que l'un deux, Laurent Bernard, qui devait épouser la fille aînée de Dancourt, offrit jusqu'à cent mille francs à l'écrivain pour retirer sa pièce. Le Sage, qui n'était pas riche, refusa néanmoins; il dut, pour obtenir la représentation de sa comédie, faire intervenir le dauphin, qui n'aimait pas les financiers.

La pièce fut jouée, le succès fut considérable et bruyant. Chacun avait été plus ou moins victime des traitants, et la foule éprouvait une joie vengeresse à voir cet audacieux personnage à son tour bafoué par sa maîtresse et par son valet. On a souvent

prétendu que Le Sage avait pris son modèle dans un personnage de Molière, M. Harpin, dans la *Comtesse d'Escarbagnas*. Il n'en avait guère besoin, car les modèles abondaient autour de lui, au milieu des agioteurs qui allaient bientôt s'enliser dans les désastreuses combinaisons de scène. Il faut bien admettre que l'auteur a un peu forcé les traits des personnages, ainsi que le veut l'optique de la scène; mais il n'en reste pas moins vivant et tracé de main de maître.

Turcaret n'était que la seconde pièce de Le Sage. Il avait fait représenter précédemment *Crispin rival de son Maître*, et ces débuts semblaient promettre un grand auteur comique. Malheureusement, il se brouilla avec les acteurs de la Comédie-Française, qui étaient déjà des personnages difficiles à contenter, et désormais refusa d'écrire pour eux. Il dépensa son activité en une foule de petites pièces pour les théâtres de la foire; il écrivit *Gil Blas de Santillanne*, mais il fut perdu pour l'art dramatique.

Derrière lui, et jusqu'à Marivaux, la comédie n'eut plus que des représentants médiocres, se traînant sans talent dans les sentiers battus de Dancourt et de Dufresny. A peine peut-on tirer de l'oubli Legrand, auteur et comédien comme Molière, qui remporte deux grands succès dans des genres différents, et qui devaient prospérer plus tard. L'un fut une parodie, *Agnès de Chaillot*, inspirée par une tragédie de de la Motte, *Inès de Castre;* l'autre fut un mélodrame à la façon de ceux de Pixérécourt et de Bouchardy, intitulé *Cartouche*, et qui met à la scène les aventures, vraies ou fausses, du célèbre voleur, en les entourant d'un mélange de sentiments et de mots quelquefois assez drôles, mais dont la délicatesse n'est pas toujours la caractéristique.

Dans cette période effacée de la poésie comique au XVIIIe siècle, aucun nom n'est à retenir, mais la comédie allait bientôt rencontrer, dans Marivaux, une expression tout à fait adéquate à l'ensemble du mouvement artistique de l'époque.

* * *

Marivaux n'eut de son temps qu'une réputation assez ordinaire. Au moment où s'esquissaient les débuts d'une transformation dramatique dont nous parlerons tout à l'heure, le genre de Marivaux apparut comme du petit théâtre, un badinage sans importance. L'auteur lui-même ne le considérait pas autrement, puisqu'il n'envoyait pas ses œuvres chez les comédiens du roi, mais au théâtre italien. Et pourtant, au fur et à mesure que s'estompe dans le temps l'œuvre de Marivaux, elle devient charmante, d'un ensemble gracieux, d'un raffinement délicat, d'un ton un peu passé, poudrerizée et tout à fait en harmonie avec le temps de Mme de Pompadour, dont l'écrivain fut secrètement l'obligé.

Marivaux ne traite qu'un sujet, toujours le même, et des critiques superficiels n'ont pas manqué de dire qu'il avait constamment refait la même pièce. Ce sujet c'est l'amour; non pas l'amour qui a inspiré les grands tragédiens, ce n'est pas Vénus à sa proie attachée; mais l'amour discret et bien élevé, qui se manifeste d'ordinaire dans une société raffinée, avec le cortège des petites ruses nécessaires au rapprochement des amants. L'amour parle ici un langage d'une exquise préciosité, dont seraient incapables Phèdre et même Bérénice, mais qui convient fort bien aux amoureuses de salon du XVIIIe siècle. Ce babil, qui a conservé la glorieuse qualification de *marivaudage*, n'est pas aussi antinaturel qu'on pourrait le penser, si l'on veut bien réfléchir à la préciosité des manières et aux raffinements de politesse sous lesquels les salons du XVIIIe siècle cachaient si volontiers les

faiblesses de ceux qui les fréquentaient. Marivaux, à ce titre, est bien l'homme de son époque; il est à l'art dramatique ce que Boucher et Fragonard sont à la peinture.

On a dit un jour que tous les levers de rideau se ressemblaient; que c'était toujours l'histoire d'un monsieur ne connaissant pas une dame qu'il épouse vingt minutes après. On pourrait presque en dire autant des pièces de Marivaux; c'est toujours l'amour en lutte contre lui-même; ce sont toujours des gens qui ne veulent pas s'aimer et qui s'aiment tout de même. Tous ses sujets ressemblent un peu au scénario de sa première comédie, *La Surprise de l'Amour*, mais ce qui ne se ressemble pas, c'est la broderie délicate que, dans chaque pièce, il met sur la trame invariable. Quelle charmante série de déclarations, de bouderies, de ruptures, de raccommodements, et de quels délicieux propos tout cela est-il l'occasion! Vraiment, si l'on oublie un moment les règles droites de la pratique dramatique, les *Fausses Confidences* et le *Jeu de l'Amour et du Hasard* sont des pièces bien agréables. On éprouve, à les lire, un plaisir analogue à celui que nous procure la vue des tapisseries étalées sur ces murs. C'est un peu vieillot, un peu passé de coloris, mais sans que le dessin ait cessé d'être ferme; c'est d'une exécution toujours fraîche et d'un fondu tout à fait délicat.

Quand, avec une critique hâtive, l'on reproche à Marivaux la monotonie de son sujet, l'on n'est donc pas juste, et l'auteur lui-même protestait déjà contre cette réputation qu'on voulait lui faire de son temps. Ce jugement devient complètement inexact, lorsque l'on n'envisage plus seulement les comédies qui ont subsisté et qu'on pourrait appeler le Théâtre d'amour de Marivaux, mais l'ensemble de son œuvre. Il n'est pas tout entier, en effet, dans le marivaudage; il a montré dans nombre d'autres pièces qu'il était un auteur dramatique fertile en idées, plein de verve comique, avec un style ferme et précis, ne rappelant en rien celui auquel il a donné son nom. *L'Héritier du Village*, les *Sincères*, le *Préjugé vaincu* sont des pièces excellentes, et dont le sujet a été maintes fois repris dans notre théâtre. Marivaux a même été un précurseur, et l'on trouve chez lui des audaces analogues à celles qui ont fait la gloire de Beaumarchais. Dans la *Fausse Suivante*, jouée en 1724, l'on rencontre un Trivelin dont le langage ressemble fort à celui que tiendra Figaro, et cette hardiesse ne passa pas tout à fait inaperçue, puisqu'il devint courant, pendant un certain temps, de désigner par l'expression de *trivelinades* des propos frondeurs ou sarcastiques.

Grâce à Trivelin, il me serait aisé de trouver une transition pour passer du théâtre de Marivaux à celui de Beaumarchais qui, à la veille de la Révolution, clôt l'histoire de l'art dramatique du XVIIIe siècle. Mais il me faut d'abord vous montrer comment la comédie classique, dont on peut dire que Marivaux fut le dernier représentant, se transforma pour donner naissance à des genres nouveaux, dont l'éclosion parfaite ne s'acheva guère qu'au XIXe siècle. Je dois ensuite vous exposer comment la comédie, pénétrant de plus en plus dans le domaine de l'actualité, apporta son contingent au développement des idées en ébullition dans tous les cerveaux, et cette rapide incursion dans l'étude de la satire politique nous ramènera, par un détour naturel, au théâtre de Beaumarchais.

* * *

Nos auteurs comiques avaient tiré de Molière tout ce qu'il était possible d'en tirer, et la comédie des anciens avait brillé d'un bel éclat avec Regnard, Dancourt, Dufresny et

Marivaux. Le public commençait pourtant à se lasser de ne voir à la scène que des fantoches ou des gredins; on en avait assez des mauvaises mœurs, des chevaliers sans scrupules, des ingénues délurées, des coquettes ridicules et des valets fripons; on trouvait que la comédie s'adressait trop à l'esprit et pas assez au cœur. A mesure que s'effaçait le sentiment vrai de l'art, que l'on comprenait moins la grande comédie, la sensibilité du public s'accentuait. Elle trouvait déjà son compte dans la tragédie. Pourvu que le sujet présentât quelques péripéties sentimentales, on passait sur l'emphase et les autres défauts du genre à cette époque. C'est ce qui explique, sans doute, l'inexplicable succès qui accueillit quelques-unes de ces compositions. Mais on voulait que la comédie, elle aussi, devînt une source de douces émotions.

Un auteur bien oublié aujourd'hui, quoiqu'il ait été de l'Académie Française avant Voltaire, Nivelle de la Chaussée, eut l'intuition de cette modification du goût. Il pensa que le pathétique pouvait n'être pas exclusivement le propre de la tragédie et qu'il était possible, dans des pièces à sujet moderne, avec des personnages de la vie courante. Il mit en œuvre cette impression dans deux comédies, assez imparfaites, la *Fausse Antipathie* (1733) et le *Préjugé à la Mode* (1735). C'était les premiers vagissements du drame bourgeois, de ce mélodrame d'où est sorti tout le théâtre du XIXe siècle.

Marivaux, alors dans le plein de son talent, était trop homme de théâtre pour ne point saisir ce qu'il y avait d'actualité dans l'initiative de Nivelle de la Chaussée. Tout de suite, il perfectionna le genre, en mêlant à l'élément sentimental un grain d'amour d'allure un peu badine, dont le mélange donna un agréable drame bourgeois. Ce fut la recette de la *Mère Confidente*. Marivaux prétendait, avec raison, que si l'on devait pleurer au théâtre, l'on devait du moins n'y verser que de douces larmes. La pierre sur laquelle Diderot devait plus tard édifier sa nouvelle théorie de l'art dramatique était posée.

L'effort qu'entre-temps tentaient quelques auteurs dramatiques, pour revenir à la comédie de caractères, ne pouvait remonter le goût du public ou ramener les anciens jours. Destouches, aujourd'hui si oublié, avait obtenu un nouveau succès avec le *Philosophe Marié* (1727), et le *Glorieux* (1732) que l'on regarda comme son chef-d'œuvre. Il s'était efforcé de peindre des caractères avec un mélange nouveau de pathétique et de gaieté, de sentimentalisme et d'esprit. Le besoin auquel avait répondu l'initiative de Nivelle de la Chaussée, avait été senti par Destouches, comme il le fut par Piron dans sa *Métromanie* (1738), et Gresset dans le *Méchant* (1747). C'étaient des comédies de caractères, mais de plus en plus avec le grain de sensiblerie apprécié du public. Ce théâtre, dernier reflet des conceptions dramatiques du grand siècle, apporta sa contribution à la transformation théâtrale, en ramenant l'attention sur les caractères généraux, dont Diderot allait bientôt déterminer les conditions dans sa nouvelle poétique.

Nivelle de la Chaussée ne tarda pas, du reste, à suivre la voie que traçaient à côté de lui ses confrères et à profiter de leurs idées. Il trouva définitivement la formule de son genre en 1741 : il mit à la scène des bourgeois ayant des aventures sérieuses, dramatiques, même angoissantes, mais se résolvant toutes d'une façon heureuse, de façon que le spectateur, ému pendant toute la durée du spectacle, ne le quittât que sous le charme d'un dénouement satisfaisant pour son cœur. La première pièce de ce genre dans laquelle ont excellé les auteurs modernes fut *Mélanide*. C'était le commencement d'une série que Nivelle de la Chaussée continua avec l'*Ecole des Mères* (1744), la *Gouvernante* (1747),

l'*Ecole de la Jeunesse* (1749), l'*Homme de Fortune* (1751), pièces assez inégales, faiblement écrites, pas toujours très bien construites, mais toutes composées suivant cette nouvelle formule dont il avait eu l'intuition, et mettant en scène les passions et les incidents de la vie domestique, sauf peut-être l'adultère. Il est vrai que, sur ce point-là, ses successeurs du XIXe siècle se sont rattrapés.

Nivelle de la Chaussée, Destouches et Marivaux qui, chacun avec son point de vue, avaient tenté de régénérer le théâtre, avaient tout de même un peu réussi à renouveler le vieux fond de l'art dramatique. Mais ils n'étaient pas des théoriciens : ils avaient obéi à leur instinct d'hommes de théâtre, et voilà tout.

Le théoricien allait venir qui, synthétisant leurs efforts et empruntant à l'art tragique ce qui le faisait vivre encore, exposerait la nouvelle poétique théâtrale fondée sur la fusion des genres. Ce fut Diderot. Convaincu qu'il était appelé à révolutionner le théâtre, il exposa ses vues dans son *discours sur l'art dramatique*, dédié à Grimm. Il chercha à en faire l'application dans les deux pièces qui composent son théâtre : le *Fils Naturel*, écrit en 1757, et le *Père de Famille*, en 1758.

L'idée fondamentale de Diderot est une idée juste en soi : c'est qu'outre la tragédie et la comédie, telles que les ont connues les classiques, il y a place pour un genre intermédiaire : c'est le genre sérieux, et il ne méconnaît pas, qu'entre ce genre nouveau et les deux autres, il peut y avoir place pour des sous-genres. Entre la tragédie et la comédie, il aperçoit le drame, et les règles qu'il propose pour sa composition peuvent se ramener à deux principes. Il veut d'abord que les caractères résultent des situations et, en second lieu, que l'on substitue à la peinture des caractères celle des conditions.

La théorie, au moins sur le premier point, n'était pas aussi neuve que pouvait le penser Diderot. Avant lui, Corneille avait subordonné les caractères aux situations, et Boileau avait indiqué la multiplicité des genres. Au XVIIIe siècle, Dancourt et Le Sage avaient déjà substitué la peinture des conditions à celle des caractères, et Nivelle de la Chaussée, puis Marivaux avaient déjà mis en œuvre la théorie nouvelle vingt ans auparavant. Le mérite de Diderot fut d'analyser ce que les autres avaient fait d'instinct, et de le présenter sous une forme didactique.

Quant à l'application que fit de ces règles l'illustre encyclopédiste, dans les deux pièces dont nous venons de citer les titres, elle n'ajoute rien à sa gloire. Ces deux tragédies domestiques, pour employer son expression technique, sont deux mauvais drames. L'auteur prétend peindre la vérité, émouvoir la sensibilité, prêcher la vertu. Il s'y efforce, mais il n'arrive guère qu'à ennuyer le lecteur. Enfin, dans sa poétique nouvelle, Diderot bannit le vers : les personnages dans la vie ne parlent pas en vers, le drame doit être écrit en prose. Il lui semble que « la vérité du sujet et la volonté de l'intérêt rejettent la poésie ». Etrange conception.

Il serait sans intérêt ici d'analyser les œuvres qui empêchèrent Diderot d'être un véritable auteur dramatique. Mais l'exemple dont il n'avait pu illustrer sa nouvelle théorie, un de ses élèves l'écrivit à sa place. Ce fut Sedaine qui, en 1765, fit jouer le *Philosophe sans le savoir*, véritable tragédie bourgeoise telle que Diderot en avait eu l'idée.

C'était vraiment une nouveauté. Après quelques tergiversations, le public l'accueillit avec faveur. La pièce, sans être bien écrite, est bien faite, par un homme qui était du métier. Aussi, fit-elle plus pour la propagande du drame moderne que toute la rhétorique de Diderot.

Chaque innovateur trouve bientôt son outrancier. Diderot et Sedaine n'y manquèrent pas. Ils le rencontrèrent dans Mercier qui, lui aussi, écrivit un *Essai sur l'art dramatique*, dans lequel il exposa sa théorie. L'auteur attribue la décadence du théâtre en France au défaut d'observation vraie; il s'en prend à Racine, et prétend que le but de la comédie moderne doit être la peinture des mœurs de toutes les classes sociales, et surtout des classes populaires; pour lui, il est aussi intéressant de mettre à la scène des petites gens que des grands seigneurs, pourvu qu'on les y mette tels qu'ils sont. Nous avons souvent, en notre temps, entendu exposer ces théories comme des nouveautés hardies. On voit que les naturalistes ont, dès le XVIIIe siècle, un ancêtre qui a fondé la poétique du genre. C'est à ce titre que son nom vaut d'être retenu, car lui non plus ne sut pas joindre l'exemple au précepte. Il était plus que médiocre écrivain, n'avait point de verve comique, et avait assez peu l'instinct du théâtre... Son œuvre se compose d'une douzaine de drames dont le meilleur, qui ne vaut rien, est intitulé : *La Brouette du Vinaigrier*. L'action n'est guère conforme à la vérité, et les personnages sont des fantoches. Quelle distance de la théorie à la pratique!

Dans ce genre nouveau, mélange de fantaisie et d'observation, fantaisie dans la conception des personnages, observation dans les détails et dans les traits qui les caractérisent, tout restait encore incertain. Il fallait un homme de génie pour fixer dans une œuvre les tendances du moment, et fonder définitivement le théâtre nouveau. Il se rencontra : ce fut Beaumarchais.

* * *

Beaumarchais n'était pas, à proprement parler, un professionnel du théâtre. C'était un homme d'affaires qui écrivait des pièces pour se distraire. Il commença par suivre la voie indiquée par Diderot, et composa deux mélodrames bourgeois : *Eugénie* et *Les deux Amis*, d'une sensiblerie désespérante. C'était bien le drame larmoyant, ainsi qu'on a qualifié tout ce théâtre issu de Diderot, mais du genre le plus larmoyant. C'était heureusement fort peu dans sa nature, et il lui fallut assurément faire un effort pour proscrire d'abord le rire, comme immoral et stérile, dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux*. Le retentissant échec de son drame, *Les deux Amis*, en 1770, le convainquit cependant qu'il n'était pas dans sa voie, et l'incita à en chercher une autre.

Il n'eut qu'à suivre sa propre inspiration, à obéir à son tempérament, et il écrivit le *Barbier de Séville*, cette pièce étincelante qui réunit en elle toutes les qualités de la comédie du XVIIIe siècle. Elle fut jouée, le 23 février 1775, à la Comédie-Française. Il y eut quelque étonnement et quelques hésitations lors des premières représentations, puis le succès se dessina et la pièce alla aux nues.

Pour bien comprendre la portée de ce succès et de celui qui accueillit, quelques années plus tard, le *Mariage de Figaro*, joué à l'Odéon le 24 avril 1784, il faut se remémorer l'état des esprits à ce moment-là.

Sous l'influence de Diderot, de Nivelle de la Chaussée et de Sedaine, la comédie avait de plus en plus glissé vers la peinture des mœurs, des travers, des habitudes, des ridicules ou des vices des contemporains. De là à la critique des institutions et à la satire des gens en vue, il n'y avait qu'un pas. Il ne fut pas tout de suite franchi sur les grands théâtres, où la censure royale exerçait un rigoureux contrôle; mais les amateurs

s'en donnèrent à cœur joie dans les théâtres de la foire, où l'on était beaucoup plus coulant. La vieille farce de Polichinelle rossant le commissaire y avait pris de la précision. Il n'était guère d'incidents dans la vie des personnages connus qui ne fassent l'objet de quelques facéties, dans lesquelles l'on n'épargnait pas plus les institutions que les hommes. Par un penchant naturel et constant de l'esprit parisien, c'était contre tout ce qui a toujours représenté l'ordre bourgeois et la conservation sociale, que les auteurs exerçaient plus volontiers leur verve; ils avaient, au contraire, quelque tendance à ménager et même à louer les novateurs, les philosophes, les encyclopédistes, non pour leur être agréable, mais dans le secret désir d'être désagréable à l'autorité. Ce théâtre flattait trop l'esprit de contradiction du peuple de Paris pour n'avoir pas un succès énorme. Cette satire parut même, à quelques-uns, faire de tels ravages, qu'ils pensèrent nécessaire de combattre les idées nouvelles par un même procédé. Ce fut tout l'objet et tout le fond du théâtre de Palissot qui, dans les *Philosophes*, l'*Homme dangereux*, les *Courtisanes*, s'efforça d'attaquer, par des portraits et des allusions plus que transparentes, les hommes les plus éminents placés à la tête du mouvement intellectuel de l'époque. Diderot, Helvétius, Rousseau, Grimm, d'Alembert, Duclos furent successivement pris à partie avec plus de malignité que de talent. Les représentations à Paris donnèrent lieu à des vacarmes et à des désordres, dans les salles de spectacle, entre conservateurs et partisans des idées nouvelles. Mais le résultat le plus clair du théâtre de Palissot fut d'habituer le public à la comédie satirique, et de développer son goût naturel pour ce genre de spectacle.

Tel était l'esprit des spectateurs au temps de Beaumarchais. On conçoit avec quel enthousiasme ils devaient accueillir les comédies, qui, comme le *Barbier de Séville* et surtout le *Mariage de Figaro*, flattaient si bien leurs penchants.

En dehors de ses aperçus satiriques, le *Barbier de Séville* est, du reste, une excellente comédie qui réunit dans un tout harmonieux, la gaieté de Dancourt, la bonne grâce de Marivaux, une pointe de sentimentalisme emprunté à Nivelle de la Chaussée, et l'observation réclamée par Mercier. Ajoutez à cela qu'elle transportait de la foire à la Comédie-Française le genre épigrammatique, et vous comprendrez pourquoi cette pièce apparut aux contemporains comme la renaissance de la comédie.

Les mêmes qualités se retrouvent dans le *Mariage de Figaro*, qui fut joué seulement en 1784. Depuis dix ans, les esprits avaient fait des progrès et déjà l'on entendait les grondements avant-coureurs de l'orage. On acclamait la pièce, moins à cause de ses qualités dramatiques, qu'à raison de la satire dirigée contre les institutions vermoulues, sur lesquelles reposait encore l'état de choses qui s'écroulait. Beaumarchais traduisait avec autant d'âpreté que de gaieté les sentiments de la foule.

Le gouvernement du roi avait bien senti le danger de laisser jouer cette éblouissante comédie; pendant plusieurs années, il en avait empêché la représentation. Le roi Louis XVI, cédant aux instances des têtes folles qui l'entouraitent et aussi à la pression de l'opinion publique, donna enfin l'autorisation attendue. Pour lui aussi, ce fut la *Folle journée*. La représentation eut lieu. La Révolution française commençait.

* * *

En dépit du millésime des années, on peut considérer que le XVIIIe siècle s'arrêta à la veille de la Révolution. Les dernières années du siècle forment dans l'histoire de

l'art, comme dans l'histoire générale, une période à part qui n'est plus le XVIIIe siècle, et qui est comme la grandiose préface de l'histoire contemporaine. A la même date et avec Beaumarchais finit aussi l'histoire de l'art dramatique du siècle. Nous sommes donc arrivés au terme de notre tâche.

Dans les limites étroites d'une conférence, et malgré l'étendue du sujet, j'ai cherché à faire revivre devant vous les différentes phases d'un art charmant qui, dans tous les temps et dans tous les pays, a été le complément du mouvement artistique et intellectuel.

L'Art ne fait pas plus de saut entre les époques, que la Nature n'en fait entre les espèces; l'art de demain est toujours l'héritier de l'art de la veille; il s'en inspire, et dans cette marche incessante, il n'est possible de saisir les différences qui les séparent dans le temps, qu'en notant leurs caractéristiques à de longs intervalles. Il y a loin sans doute de l'art des Corneille, des Racine et des Molière à celui des auteurs dramatiques de la seconde moitié du XVIIIe siècle; et cependant, qui serait assez hardi pour indiquer une date précise à la transformation. Elle a été le résultat, je n'ose dire d'un progrès, mais mettons d'un développement quotidien et pour ainsi dire insensible.

J'ai cherché à vous montrer ce que, dans la comédie et dans la tragédie, le XVIIIe siècle avait hérité du siècle de Louis XIV, puis comment à l'étude des caractères s'était substituée la peinture des mœurs, à l'expression juste des sentiments les développements emphatiques et déclamatoires. J'ai tenté d'indiquer comment des défauts mêmes de cet art, grâce à l'instinct théâtral de Marivaux et à l'initiative curieuse de Nivelle de la Chaussée, était sortie la tragi-comédie, la fusion des genres anciens suivant la formule qu'en donna Diderot, et d'où sont issus le drame, le mélodrame et la comédie de genre, gloire du XIXe siècle dont Sedaine et Beaumarchais furent les illustres précurseurs.

J'ai voulu, enfin, vous exposer que dans l'art dramatique, comme dans tous les autres, le progrès de chaque jour est instamment lié à l'effort de la veille. C'était une heureuse circonstance que d'essayer cette démonstration dans une branche de l'art dont les protagonistes s'appellent Regnard, Marivaux, Voltaire et Beaumarchais.

Je n'ose espérer y avoir complètement réussi; mais si je ne vous ai pas trop ennuyé, je me consolerai de l'importance de ma tentative en me répétant le mot de mon illustre compatriote La Fontaine :

> Et si de réussir, je n'emporte le prix,
> J'aurai du moins l'honneur de l'avoir entrepris.

Conférence de M. Gaston Deschamps

CRITIQUE LITTÉRAIRE

MESDAMES, MESSIEURS,

LA Société française de Bienfaisance de Bruxelles, dont je sais tout le zèle philanthropique et dont je puis constater ici même le noble effort pour faire servir l'art au bien de l'humanité, s'est chargée de nous donner elle-même une définition de la littérature française du XVIIIe siècle, en faisant de cette Exposition un salon où l'on est surpris de ne point retrouver les grandes dames qui, en ce siècle charmant, se constituèrent protectrices des Lettres, et grâce à qui un Marivaux, un Montesquieu, un Diderot, un Voltaire ont pu écrire sans cesser de causer : la littérature française du XVIIIe siècle est une littérature de société, une littérature parlée; c'est, pour ainsi dire, le procès-verbal des conversations d'un monde disparu. Rien n'est plus propre à évoquer ce grand monde d'autrefois, que cette collection de portraits vivants, de meubles précieux, de bibelots familiers et charmants, évocateurs d'un milieu déjà lointain où régnèrent souverainement quelques femmes d'esprit : Julie-Jeanne-Eléonore de Lespinasse, amie du président Hénault, de Turgot, de Marmontel, de d'Alembert, très dévouée au parti des Encyclopédistes; — la marquise de Lambert, chez qui figuraient Fontenelle, l'abbé de Montgaut, le chansonnier Collé, etc. — Mme de Tencin, dont la « ménagerie » contenait des bêtes fort curieuses, telles que le marquis d'Argenson, le financier philosophe Helvétius, l'incrédule et superstitieux Bolingbroke, le jovial Piron; — et enfin n'oublions pas Mme Geoffrin, la « bonne maman Geoffrin », qui tenait table ouverte, et chez qui les philosophes, habituellement nourris de viande creuse, étaient toujours assurés de trouver le pot-au-feu, avec l'occasion de procurer une heureuse fortune à leurs plus audacieuses doctrines.

Le XVIIIe siècle fut, d'un bout à l'autre de son orageuse évolution, gouverné par les femmes. Ce fut une époque d'anarchie exquise. Les femmes ont l'amour de l'ordre dans ce qui les touche personnellement. Mais pour le reste un certain désordre ne leur déplaît pas, notamment en ce qui concerne le gouvernement des affaires publiques. Sous la Régence d'abord, et ensuite sous le règne de Louis XV, et enfin dans la majeure partie du règne de Louis XVI, elles prétendirent à l'honneur de guider le char de l'Etat.

Eh mon Dieu! Si elles le menèrent parfois en d'étranges ornières, on ne saurait trop leur en vouloir, puisqu'elles ont, sur nous autres hommes, l'avantage de mettre de la grâce jusque dans leurs erreurs. En tout cas, elles sont responsables de tout ce qui s'est dit, de tout ce qui s'est écrit, et quasiment de tout ce qui s'est fait pendant les années qui se sont écoulées entre la mort naturelle de Louis XIV, et la mort violente de Louis XVI. Elles ont autorisé de leur tutelle et de leur protection, encouragé de leurs sourires et même honoré de leur estime particulière les plus dangereux paradoxes. La Révolution a commencé dans leurs boudoirs, avant de continuer sur la place de la Concorde, et de se calmer sous la botte de Napoléon. Quelques-unes d'entre ces femmes imprudentes et illustres ont tenu leur dernier « bureau d'esprit » derrière les grilles de la Conciergerie, et risqué leur dernier bon mot sur la charrette qui les menait à l'échafaud. Par là, leur frivolité fut héroïque. Et ce n'est pas sans un certain respect que nous ferons le tour des salons où furent lancés, pour la première fois, tant de propos légers, qui devaient aboutir à de si graves conséquences.

Commençons par le salon de la marquise de Lambert. Il était situé, si je ne me trompe, sur l'emplacement actuel de la Bibliothèque Nationale. On y venait deux fois par semaine, à condition d'être académicien, car les simples mortels n'étaient pas invités à ces sortes de conférences. Mme de Lambert, déjà âgée de 60 ans lorsqu'elle entreprit de nourrir et de patronner les gens de lettres, était une survivante du siècle de Louis XIV : elle avait donc, au plus haut degré, le respect des hiérarchies officielles et des catégories sociales. Chez elle, on ne fut révolutionnaire qu'à demi. Ses amis cessaient volontiers d'être réformateur, dès qu'ils jugeaient que les réformes avaient suffisamment servi leurs intérêts particuliers. D'ailleurs, cette bonne marquise avait peu d'inclination personnelle pour cette espèce de science confuse que nous appelons, d'un mot barbare, la sociologie. Elle préférait cette autre étude que nous appelons « psychologie », d'un mot qui n'est pas moins pédantesque ni moins vague. Les habitués du salon de Mme de Lambert raffinaient volontiers dans les analyses sentimentales, et s'adonnaient à un genre d'analyse intellectuelle et morale que les méchantes langues appelaient, par manière de plaisanterie, le *lambertinage*. Ce *lambertinage* était peut-être une sorte de marivaudage avant Marivaux. Tout le monde « lambertinait » chez Mme de Lambert, — tout le monde, y compris le brave chansonnier Collé, qui, un jour, emporté hors de son domaine habituel par un noble instinct d'émulation, se mit à rimer des gentillesses dans le goût que voici :

Qu'il est heureux de se défendre
Quand le cœur ne s'est pas rendu!
Mais qu'il est heureux de se rendre
Quand le bonheur est suspendu!
Souvent, par un malentendu,
L'amant adroit se fait entendre.

Le bon Collé, récitant cela, était impayable, « avec son grand nez, sa petite perruque, sa mine étonnée, son air grave et son imperturbable et sérieuse gaieté ». C'était un homme, disent ses amis, qui « se divertissait de tout et ne riait de rien ». L'intention de parodie est évidende dans le couplet que je viens de citer. On raconte que Fontenelle, déjà sourd, et voulant goûter toute la saveur de ce sixain, pria l'auteur de le répéter

— Eh! ma grosse bête, dit bonnement la marquise de Lambert, qui avait coutume d'être sincère et franche, ne vois-tu pas que ce couplet n'est que du galimatias?

A quoi Fontenelle répondit :

— Ma foi, cela ressemble si fort à tout ce que j'entends ici, qu'il n'est pas étonnant que je m'y sois trompé.

Le peintre Largillière nous a laissé le portrait de Mme de Lambert. Elle avait des yeux placides et bons, une bouche souriante, une beauté un peu massive, quelque chose de reposé et de doux, sous ses cheveux gris et sa toque à gland d'or. Son aimable préciosité brillait comme un léger vernis sur un fond de qualités et de vertus solides, et donnait du lustre à son savoir délicat, à son expérience fine, à tout ce qu'elle avait puisé dans la lecture des livres et dans la pratique de la vie. On lui reconnaissait unanimement « un grand amour de la vérité », « quelque chose de liant, d'obligeant et d'aimable », c'est-à-dire toutes ces vertus que les historiens de la littérature discernent aisément sous les grâces mondaines des héroïnes de Marivaux. On cite de Mme de Lambert une phrase qui est d'un marivaudage fort touchant : « Les âmes tendres et délicates, disait-elle, sentent les besoins du cœur plus qu'on ne sent les autres difficultés de la vie... Les caractères *sensibles* cherchent à s'unir par les sentiments : le cœur étant fait pour aimer, il est sans vie dès que vous lui refusez le plaisir d'aimer et d'être aimé... Rien n'est si doux qu'une *sensible amitié* (1). »

En quittant le salon de Mme de Lambert, pour aller, rue Saint-Honoré, chez Mme de Tencin, nous changeons tout à fait d'atmosphère et de milieu. Oh! qui pourrait se flatter de connaître, par le menu, la biographie de Mme de Tencin? Pour raconter la vie de cette maîtresse femme, il faudrait s'introduire dans les profondeurs mystérieuses des mémoires secrets, déchiffrer et commenter les plus confidentielles correspondances, parcourir Paris, la nuit, en masque et en manteau couleur de muraille, comme les personnages de mélodrame et de roman-feuilleton. Mme de Tencin fut l'intrigue personnifiée, l'intrigue en grands paniers et en jupe en ramages. Que dis-je, l'intrigue? Les intrigues! devrais-je dire. Car cette intrigante fieffée fut apte aux intrigues de toute sorte et de tout étage, aux plus hautes comme aux plus basses, aux manœuvres louches et aux négociations de haut vol. En sa jeunesse, dit-on, elle fut religieuse. Mais elle eut tôt fait de jeter sa cornette aux orties, ce qui ne l'empêcha de fréquenter les hommes d'Eglise, notamment le cardinal Dubois, ministre secrétaire d'Etat. Elle fit son apprentissage politique sous la direction de cet ancien saute-ruisseau, devenu précepteur, archevêque, académicien, et qui « s'était fourré, dit Saint-Simon, dans le conseil des affaires étrangères comme ces plantes qui s'introduisent dans les murailles et qui, enfin, les renversent ». Mme de Tencin était « une petite femme nerveuse et frêle, à mine d'oiseau » (2). Elle sautilla éperdument, mais non pas si étourdiment qu'on pourrait le croire en voyant sa mine, à travers la politique et les lettres, faisant et défaisant des ministères, combinant des élections académiques, montrant partout « un esprit souple et hardi, une imagination fertile en toutes sortes de ressources, alliant le sang-froid à la vivacité, joignant à l'invention

(1) C'est, à peu près, la théorie de l' « amitié amoureuse », telle qu'on l'a définie, récemment, dans quelques-unes des œuvres les plus distinguées du roman contemporain.

(2) Voir EDMOND et JULES DE GONCOURT : *La Femme au XVIIIe siècle*, p. 381.

des expédients la vue d'ensemble d'une situation, possédant à la fois la largeur des conceptions et la science des moyens, mesurant les hommes, éclairant les choses » (1). Elle fut, en particulier, l'infatigable ouvrière de la fortune de son frère, petit cadet de mince mérite, dont elle fit un cardinal et un secrétaire d'Etat. Mme de Tencin n'était point, comme la Pompadour, par exemple, « une comédienne sublime et jalouse d'éblouir ». C'était plutôt une « ambitieuse enragée, adroite..., conduisant sourdement et à couvert la guerre contre les ministres et contre tout ce qui est, à la cour, un empêchement à la fortune de son frère » (2). Rien, d'ailleurs, n'est moins rassurant que la biographie d'une telle femme. On craint de s'y aventurer trop avant, de peur d'y découvrir des choses trop laides. Mme de Tencin eut des aventures fâcheuses. On ferait des romans entiers avec telle ou telle péripétie de son orageuse existence. Un de ses amis, M. de la Fresnaye, à qui elle avait voulu, disait-on, escroquer de l'argent, se tua, chez elle, de quatre coups de pistolet, le soir du 6 avril 1726. Elle fut emprisonnée au Châtelet, puis à la Bastille, jugée et acquittée. C'est sans doute afin de réparer quelques méfaits de ce genre qu'elle entreprit, sur le déclin de sa vie, de défendre les bonnes mœurs, et notamment d'obliger le fermier général Le Riche de la Poupelinière à épouser Thérèse des Hayes, fille de l'actrice *Mimi* Dancourt. Entre-temps, en 1717, si je ne me trompe, elle eut, quant à elle, un fils qu'elle abandonna sous le portail de l'église Saint-Jean-le-Rond, et qui, recueilli par un ménage d'honnêtes vitriers, devint le célèbre d'Alembert.

Edmond et Jules de Goncourt, dans leur monographie, d'ailleurs si remarquable, de la *Femme au XVIIIe siècle*, admirent beaucoup Mme de Tencin, parce qu'elle réussit à jouer une sorte de rôle d'homme d'Etat, grâce à la complicité des maîtresses royales et à l'indifférence du roi Louis XV. Ils la félicitent particulièrement d'avoir inspiré à ce roi, par l'intermédiaire de la duchesse de Chateauroux, des idées belliqueuses. « C'est elle, disent-ils, qui souffle son rôle à Mme de Chateauroux et lui inspire la grande pensée de son règne, en lui faisant passer l'idée d'envoyer son amant à la guerre; c'est elle qui, par les mains de la maîtresse, pousse Louis XV à l'armée et lui envoie prendre en Flandre cette robe virile d'un roi de France : la Gloire. » Je ne saurais souscrire à ce jugement des frères de Goncourt. Je me méfie de la politique inspirée et menée par les femmes. Et j'aurais moins de méfiance à l'égard de Mme de Tencin, si elle s'était bornée à intriguer dans les paisibles coulisses de la République des Lettres.

Les familiers de Mme de Tencin étaient des gens d'esprit, mais d'esprit un peu apprêté, concerté, artificiel. Elle les retenait autour d'elle, par l'effet de cette fidélité en amitié, qui n'est pas rare chez les personnes d'une moralité d'ailleurs contestable. D'Argenson, Montesquieu, Helvétius, Bolingbroke faisaient assaut de plaisanteries ingénieuses. Vraisemblablement, ils aiguisaient à l'avance la plupart de leurs bons mots, travaillaient leurs anecdotes, leurs contes, leurs maximes. Marivaux, nous dit-on, fréquentait ce cercle, avec une assiduité où l'impatience de faire preuve de finesse et de sagacité perçait visiblement. Le Limousin Marmontel qui, à peine sorti du séminaire, rechercha, pour se dépouiller de la poussière scolastique, l'entretien des hommes du monde et la conversation des femmes de qualité, nous donne quelques renseignements,

(1) Voir Edmond et Jules de Goncourt : *La Femme au XVIIIe siècle*, p. 381.
(2) *Ibid.*

dans ses *Mémoires*, sur Claudine-Alexandrine Guérin, marquise de Tencin (1). Il habitait, à Passy, une maison voisine de celle où cette femme extraordinaire se retirait, de temps en temps, lorsqu'elle voulait calmer ses nerfs, surexcités par l'excès d'une tension trop continue. Il allait la voir souvent, tête à tête, et il a fixé, sur le papier, l'impression qu'il garda de ces visites. Rien n'est plus intéressant que cette impression visuelle et directe, sorte d' « instantané » obtenu par un témoin oculaire. En général, les personnes célèbres, lorsque nous les voyons de près, ne répondent pas à l'idée que nous nous en faisions d'après la rumeur publique. Là-bas, dans sa maison de Passy, loin du tracas des affaires et du dédale des intrigues, Mme de Tencin, comédienne accomplie, étonna ce jeune débutant par son « air de nonchalance et d'abandon ». Il nous résume ainsi son portrait : « Mme de Tencin, la femme du royaume qui, dans sa politique, remuait le plus de ressorts et à la ville et à la cour, n'était pour moi qu'une vieille indolente. » Elle lui fit raconter son histoire, dès son enfance, affecta d'entrer dans tous ses intérêts, de prendre part à tous ses chagrins, de partager ses vues et ses espérances. « Elle semblait, dit-il, n'avoir dans la tête autre chose que mes soucis. » Oh! que voilà bien la vraie façon de prendre les hommes en général et particulièrement les hommes de lettres! Evidemment, cette femme, essentiellement conquérante et accapareuse, visait dans la personne de Marmontel un nouveau serviteur de sa propre fortune. Elle savait la puissance décisive que, dès ce temps, les écrivains commencèrent d'exercer sur l'opinion publique. Marmontel, encore que son talent ne promît point de s'élever fort au-dessus du médiocre, ne lui parut pas négligeable.

On a souvent besoin d'un plus petit que soi.

En tout cas, elle lui donna deux conseils extrêmement profitables. D'abord, elle l'engagea fort à s'assurer une existence indépendante des succès littéraires, et à ne mettre à cette loterie que le superflu de son temps. « Malheur, disait-elle, à qui attend tout de sa plume! Rien de plus casuel. L'homme qui fait des souliers est sûr de son salaire; l'homme qui fait un livre ou une tragédie n'est sûr de rien. » L'autre conseil était ainsi formulé : « Faites-vous des amies plutôt que des amis. Car, au moyen des femmes, on fait tout ce qu'on veut des hommes; et puis ils sont les uns trop dissipés, les autres trop préoccupés de leurs intérêts personnels pour ne pas négliger les vôtres; au lieu que les femmes y pensent, ne fût-ce que par oisiveté. Parlez, ce soir, à votre amie de quelque affaire qui vous touche; demain à son rouet, à sa tapisserie, vous la trouverez y rêvant, cherchant dans sa tête le moyen de vous y servir. Mais de celle que vous croirez devoir vous être utile, gardez-vous bien d'être autre chose que l'ami, car entre amants, dès qu'il survient des nuages, des brouilleries, des ruptures, tout est perdu. Soyez donc auprès d'elle assidu, complaisant, galant même si vous voulez, mais rien de plus, entendez-vous? »

(1) C'est à Marmontel que nous devons notamment l'historiette du mariage de M. de la Poupelinière avec Mlle Dancourt. On ferait aisément, avec cette historiette, une petite nouvelle ou une comédie assez agréable. (Voir *Mémoires* de MARMONTEL, publiés avec préfaces, notes et tables, par MAURICE TOURNEUX, 3 vol. in-16. Paris, Librairie des Bibliophiles, 1891.)

Ce bout de conversation nous livre le secret de la longue influence qui établit et confirma, pendant de nombreuses années, l'influence de Mme de Tencin. Elle était fidèle à ses amis, — quels qu'ils fusent — et cette vertu qui, après tout, n'est pas d'une pratique fort malaisée, est, somme toute, un sûr moyen de réussir. Elle a rendu de réels services à la littérature et aux littérateurs. C'est elle qui aida Montesquieu à faire accepter d'un public rétif l'*Esprit des Lois*, accueilli tout d'abord assez froidement. Elle même se piquait d'écrire et ne réussissait point mal dans cet art, qu'elle considéra toujours comme un art d'agrément; car elle pensait, ainsi que Voltaire, que tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux. On lit encore avec plaisir ses *Mémoires du comte de Comminges*, qui sont dignes, au jugement de Villemain, d'être signés du nom de Mme de La Fayette ou de Mlle de Lespinasse. C'est une vive peinture des passions de l'amour, représentées dans leur inévitable conflit avec le devoir et avec la vertu. « On y sent, disait Villemain, on y sent, comme dans les ouvrages de l'abbé Prévost, le contre-coup de la solitude et l'émotion du cloître. La dernière scène est d'un pathétique admirable. Un jeune frère de la Trappe, mourant et couché sur la cendre, fait sa confession à haute voix devant la communauté assemblée. Ce jeune frère est une femme : elle était libre, elle meurt; et ses dernières paroles sont entendues par celui que le désespoir de l'avoir perdue avait conduit dans le même monastère, et qui est là, près d'elle, sous le vêtement qu'elle-même avait pris... L'auteur a mis dans cette fiction autant de passion et d'éloquence, que Mlle de Lespinasse dans des lettres véritables, témoignage d'un amour qui lui coûta la vie. »

Mme de Tencin mourut à l'âge de 68 ans, ayant donné le spectacle d'une vieillesse aussi apaisée et tranquille que sa jeunesse avait été orageuse et passionnée. Singulière femme, en vérité, et dont on ne peut se lasser de considérer la psychologie compliquée, tortueuse, cauteleuse. Femme de lettres, la gloire littéraire, évidemment, ne lui a pas suffi. Sa véritable vocation était surtout d'être une femme d'affaires. En somme, selon le mot si juste de Duclos, elle « aimait encore mieux parler d'intrigues que de littérature, et faire entrer un de ses amis au ministère qu'à l'Académie. Elle n'aurait j'amais fait de romans, si elle avait pu travailler à des arrêts du Conseil ». Elle abondait en sentences relatives au gouvernement des sociétés humaines, et quelques-unes de ses réflexions mériteraient d'être toujours présentes à l'esprit des hommes d'Etat. Celle-ci, par exemple : « Les hommes d'esprit font beaucoup plus de fautes en conduite, parce qu'ils ne croient jamais le monde aussi bête qu'il est. »

Lorsque, l'âge venant, elle eut à peu près abdiqué toutes ses ambitions politiques, elle s'efforça de laisser un bon souvenir d'elle-même au monde qu'elle allait quitter. Elle se composa cette figure de « bonne femme », qui donna le change à Marmontel, et qui fut capable même de tromper des observateurs plus perspicaces.

Un soir, Chamfort sortait de chez elle, en compagnie de l'abbé Trublet.

— Quelle bonne femme! s'écria Chamfort, tout ravi et dupé par les airs doucereux de la dame.

— Oui, répondit spirituellement l'abbé. Si elle voulait vous empoisonner, elle choisirait certainement le poison le plus doux.

La succession de Mme de Tencin, dans cette espèce de royaume littéraire et politique de la rue Saint-Honoré, fut briguée et obtenue par Mme Geoffrin.

Je ne sais pourquoi Mme Geoffrin nous fait toujours l'effet d'une vieille dame. Elle fut jeune pourtant, et même elle se maria très jeune. Il y eut donc, nécessairement, un M. Geoffrin. A vrai dire, on n'y songeait guère. Ce pauvre homme fut éclipsé par sa femme. L'histoire littéraire l'a relégué dans les Champs-Elysées des maris oubliés, dans ces limbes où errent les ombres pâlottes de MM. de La Fayette, d'Epinay, du Deffand, de Staël, et de ce pauvre baron Dudevant, qui fut l'époux légitime de George Sand. « Il y a, disait La Bruyère, telle femme qui anéantit ou qui enterre son mari au point qu'il n'en est fait dans le monde aucune mention. Vit-il encore? Ne vit-il plus? On en doute. Il ne sert, dans sa famille, qu'à montrer l'exemple d'un silence timide et d'une parfaite soumission. Il ne lui est dû ni douaire ni conventions; mais à cela près... il est la femme, elle est le mari. Ils passent des mois entiers dans une même maison sans le moindre danger de se rencontrer; il est vrai seulement qu'ils sont voisins. Monsieur paye le rôtisseur et le cuisinier, et c'est toujours chez Madame qu'on a soupé... Ce n'est qu'avec le temps et après qu'on est initié au jargon d'une ville, qu'on sait enfin que M. B... est publiquement, depuis vingt années, le mari de Mme L... »

Voilà, ou peu s'en faut, un tableau fort exact du ménage Geoffrin. Cette femme distinguée et ambitieuse n'aura pas eu à se plaindre des historiens ni des érudits. Cette « reine de la rue Saint-Honoré », cette amie de Fontenelle, de Montesquieu, de Marivaux, de Joseph Vernet, cette bourgeoise qui correspondait avec des rois, a reçu, après sa mort, les hommages d'une cour nombreuse et choisie. Sainte-Beuve s'est amusé à crayonner, non sans quelque malice mêlée de sympathie, sa figure extérieure et l'aspect coutumier de son âme. M. le comte Charles de Mouy a publié sa correspondance avec le roi de Pologne, Stanislas-Auguste. Ajoutez les livres et les articles de MM. de Goncourt, Honoré Bonhomme, Tornézy, Colombey, de Lescure, tous écrits avec cette révérence que Mme Geoffrin savait imposer aux habitués de son salon. Mais jusqu'ici nul ouvrage, du moins, à ma connaissance, ne nous avait exactement renseignés sur les événements de sa jeunesse et, en particulier, sur son mariage avec M. Geoffrin. Et c'est fort amusant. Car jusqu'ici on n'imaginait guère Mme Geoffrin qu'assise dans un fauteuil antique, les pieds sur une chaufferette, la tête serrée dans une coiffe de taffetas noir et les membres un peu enkylosés de rhumatisme. « Mme Geoffrin, disait Sainte-Beuve, ne nous apparaît que déjà vieille, et sa jeunesse se dérobe à nous dans un lointain que nous n'essayerons pas de pénétrer. » Voici un nouveau biographe, M. Pierre de Ségur, qui nous parle de la jeunesse de Mme Geoffrin (1).

(1) M. Pierre de Ségur a pu compulser quelques-uns de ces vieux papiers du XVIIIe siècle qui commencent à sortir des tiroirs les mieux clos, et dont plusieurs personnes intelligentes, notamment MM. Lucien Perey et Gaston Maugras ont tiré de si ingénieuses historiettes. Les carnets de Mme Geoffrin — sept grands cahiers reliés presque tous en maroquin vert, et foisonnants de notes précises, sont à present chez le marquis d'Etampes, qui les a mis à la disposition du nouveau chercheur. A ces carnets s'ajoutent plusieurs liasses de manuscrits, jadis griffonnés par Mme de la Ferté-Imbault, fille de Mme Geoffrin, curieux répertoire où abondent les anecdotes. Enfin, M. Pierre de Ségur a dépouillé une collection de lettres, adressées à son héroïne par l'impératrice Catherine. (Voir *Le Royaume de la rue Saint-Honoré, Mme Geoffrin et sa fille*, par PIERRE DE SÉGUR, 1 vol. in-8°. Paris, Calmann-Lévy, 1897.)

Mme Geoffrin s'appelait, de son nom de fille, Marie-Thérèse Rodet. Elle naquit, le 2 juin 1699, de Pierre Rodet et d'Angélique-Thérèse Chemineau, demeurant rue des Prouvaires, sur la paroisse Saint-Eustache.

Son père, après avoir été valet de garde-robe de Mme la Dauphine, avait acheté une charge de « commissaire contrôleur juré mouleur de bois de la ville de Paris ». Cet office était, parait-il, fort lucratif, car Pierre Rodet vécut en bourgeois cossu et laissa un assez bel héritage à ses enfants.

Orpheline de père et de mère dès l'année 1706, la future Mme Geoffrin dut quitter, très jeune, le logis patrimonial de la rue des Prouvaires, et alla demeurer rue Saint-Honoré, chez son aïeule maternelle, Mme Chemineau.

C'était une maîtresse femme, que cette grand'maman Chemineau. Veuve d'un banquier, on la prendrait, de loin, pour Mme Jourdain, si elle n'avait le langage un peu plus châtié, les manières un peu moins poissardes et le poing un peu moins gaillardement campé sur la hanche, que l'épouse irascible du bourgeois gentilhomme. Même bon sens, même verdeur d'expression, même sang-froid jusque dans l'emportement du geste, même façon impérieuse de régir sa maison. Elle ne fut nullement embarrassée pour éduquer, malgré son grand âge, l'enfant qui lui tombait sur les bras. Ses idées sur l'éducation des filles consistaient surtout à s'interdire les pédagogies compliquées dont nous sommes maintenant si prodigues. Elle avait beaucoup d'esprit, une tête bien faite et fort peu d'instruction. Elle prétendait n'avoir jamais souffert de son ignorance. On rapporte qu'elle parlait si agréablement des choses qu'elle ne savait pas, que personne, en vérité, ne désirait qu'elle les sût. Elle considérait la science comme une chose superflue pour les femmes. « Je m'en suis si bien passée, disait-elle, que je n'en ai jamais senti le besoin. » Et elle ajoutait : « Si ma petite fille est une bête, le savoir la rendra confiante et insupportable; si elle a de l'esprit et de la sensibilité, elle suppléera par son adresse à ce qu'elle ne saura pas; et puis, quand elle sera en âge raisonnable, elle apprendra ce à quoi elle aura le plus d'aptitude, et elle l'apprendra vite. » Un maître à danser vint lui offrir ses services. « A quoi bon? demanda grand'maman Chemineau, quand cette enfant voudra sauter, elle sautera... » Grand'maman Chemineau supporta un maître à chanter, mais ne voulut point d'accompagnement de musique. « L'assemblage de plusieurs instruments, disait-elle, fait beaucoup trop de bruit. Un seul est insipide. » En revanche, grand'maman Chemineau prescrivait de longues heures de lecture et de méditation. Elle causait beaucoup avec sa petite-fille, l'obligeant, par un ingénieux système d'éducation continue et permanente, à réfléchir sur les choses et sur les gens. Elle encourageait l'enfant à lui rendre compte de tous ses sentiments et de toutes ses pensées. Elle estimait que les meilleurs cours de philosophie ne valent pas, pour notre progrès moral, la pratique journalière de l'examen de conscience, le recueillement fréquent et la maîtrise journalière de soi. Cette excellente femme avait raison. Sa direction, presque insensible, influait, par des touches répétées et méthodiques, sur le caractère qu'elle voulait former. Toutefois, la lucide raison de grand'maman Chemineau ne put épargner à la future Mme Geoffrin cette crise de mysticisme, dont les natures les plus calmes ne sont pas toujours exemptes. Vers l'âge de 12 ou 13 ans, Thérèse Rodet donna les signes d'une exaltation dévote dont l'excès effraya sa grand'mère. On fut obligé de lui interdire le cilice de crin, la haire et la discipline. Elle fit vœu, par esprit de pénitence, de vendre, au profit

des pauvres, tous ses bijoux. Un jour, ayant lu avec des sentiments de ferveur singulière la *Vie des Pères du Désert*, elle résolut d'achever sa vie en quelque thébaïde. Elle rêvait d'égaler, par les pratiques de l'ascétisme le plus rigoureux, la perfection de sainte Thérèse, sa patronne. On peut dire qu'alors elle dépensa en bloc tout ce qu'elle avait d'imagination.

On s'attarderait volontiers dans cet intérieur bourgeois, digne d'être décrit par Furetière. La maison de Mme Chemineau était proche de l'église Saint-Roch. Thérèse sortait souvent du logis afin d'aller se jeter au pied des autels. Lorsqu'elle assistait aux offices, la retenue et la grâce de son maintien faisaient l'admiration de tous les fidèles. On en parlait dans le quartier. Diderot raconte, dans une de ses lettres, que cette toute jeune fille, âgée de 14 ans, « en cornette plate, en mince et légère siamoise », était digne d'attirer l'attention d'un peintre. Elle fixa d'abord le caprice d'un veuf.

François Geoffrin, écuyer, conseiller-secrétaire du roi, caissier général de la Compagnie des Glaces de Saint-Gobain et, en outre, lieutenant-colonel de la milice bourgeoise, homme notable, ayant pignon sur rue, remarqua les attraits printaniers de cette orpheline si pieuse. Il avait 48 ans, elle n'en avait pas 15. Mais ce barbon avait épousé, en premières noces, une femme trop vieille. Il était, par conséquent, disposé à choisir, pour sa seconde expérience, une fille trop jeune.

Mme Chemineau, très pressée, comme toutes les grand'mamans, d'établir sa famille, consentit à ce mariage disproportionné. Le contrat fut signé le 14 juillet 1713. La cérémonie nuptiale fut célébrée, le même jour, en l'église Saint-Roch.

La petite Thérèse Rodet, devenue Mme Geoffrin, alla demeurer, avec son vieux mari, dans cet hôtel de la rue Saint-Honoré dont elle devait, par la suite, faire le rendez-vous de tous les hommes illustres dans les lettres et dans les arts. Rien n'est resté de cet hôtel, sinon la façade, au numéro 372 de la dite rue. Le rez-de-chaussée est défiguré par des boutiques. Un marchand de bric-à-brac a envahi le premier étage. On y chercherait vainement les médaillons peints par Van Loo, la pendule ciselée par Guyard, les meubles sculptés par Gouthière, et les glaces, si grandes, si claires, si nombreuses qu'elles étaient, pour ainsi dire, les armes parlantes de la maison.

Le caissier des Miroiteries de Saint-Gobain commença par être heureux en ménage. Il put croire qu'il avait mis la main sur l'Agnès inoffensive et rougissante dont rêvent tous les Arnolphes. Au bout de deux années d'attente, ses vœux furent comblés. Heureux époux, heureux père, — toujours lieutenant-colonel de la milice bourgeoise — il pouvait compter sur des jours heureux et tranquilles, au sein de toutes les félicités domestiques. On l'eût beaucoup surpris, si on lui eût dit, en ce temps-là, que sa maison serait envahie par les beaux esprits.

Les gens qui aiment leur tranquillité se méfient toujours, plus ou moins, des gens de lettres. M. Geoffrin vit arriver et s'installer, sous son toit, et, pour ainsi dire, tenir garnison à sa table, l'envahissant bataillon des Encyclopédistes : d'Alembert, Diderot, Marmontel, Morellet, Raynal. Et ce n'est pas tout. Les artistes, eux aussi, se mettaient de la partie. La soirée du lundi, chez Mme Geoffrin (car le bon M. Geoffrin était, pour ainsi dire, exproprié), appartenait aux peintres et aux sculpteurs, tels que Lagrenée, Vien, Van Loo, Vernet, Boucher, La Tour, Soufflot, Falconet, Bouchardon. Le mercredi appartenait aux Encyclopédistes. Enfin, Mme Geoffrin organisait de petits soupers intimes

où elle recevait des femmes de très grande condition. Elle fut vraiment reine de cette rue Saint-Honoré où Mme de Tencin avait établi son domaine.

Du vivant de Mme de Tencin, Mme Geoffrin allait souvent visiter celle dont elle briguait secrètement la succession. Et Mme de Tencin, vieillie, mélancolique, disait à ses amis :

— Savez-vous ce que la Geoffrin vient faire ici? Elle vient voir ce qu'elle pourra recueillir de mon inventaire!

Mme Geoffrin excella dans l'accomplissement des multiples et difficiles devoirs qui s'imposent à une maîtresse de maison. C'est une entreprise malaisée que de faire vivre autour de soi, en bonne harmonie, une double confrérie d'artistes et de littérateurs. Ces gens d'imagination, de fantaisie et d'esprit ont volontiers le verbe haut, la riposte hardie et, à l'occasion, l'humeur massacrante. Il faut les tenir en main (car ils sont indociles) sans trop leur faire sentir la bride (car ils sont ombrageux). « Mme Geoffrin, dit Marmontel, avait le bon esprit de ne parler jamais que de ce qu'elle savait très bien, et de céder, sur tout le reste, la parole à des gens instruits, toujours poliment attentive, sans même paraître ennuyée de ce qu'elle n'entendait pas; mais plus adroite encore à présider, à surveiller, à tenir sous sa main ces deux sociétés naturellement libres; à marquer des limites à cette liberté, à l'y ramener par un mot, par un geste, comme un fil invisible, lorsqu'elle voulait s'échapper : « Allons, voilà qui est bien », était communément le signal de sagesse qu'elle donnait à ses convives. Et, quelle que fût la vivacité d'une conversation qui passait la mesure, chez elle on pouvait dire ce que Virgile dit des abeilles :

Hi motus animorum atque hæc certamina tanta
Pulveris exigui jactu compressa quiescent.

Les amis de Mme Geoffrin reconnaissaient en elle beaucoup de bonté, mais assez peu de sensibilité, — une bienfaisance efficace, sans aucun des charmes de la bienveillance; — sincère tendance à secourir les malheureux, mais un vrai désir de ne pas les voir de trop près, afin de n'en être pas trop émue; enfin très fidèle amie, et même officieuse; mais, au témoignage de Marmontel, « timide, inquiète en servant ses amis, dans la crainte de compromettre ou son crédit ou son repos. »

Marmontel nous a laissé les portraits de quelques-uns des habitués du salon de Mme Geoffrin. L'homme le plus gai de la société, c'était, paraît-il, le géomètre d'Alembert. « Après avoir passé sa matinée à chiffrer de l'algèbre et à résoudre des problèmes de dynamique ou d'astronomie, il sortait de chez sa vitrière comme un écolier échappé du collège, ne demandant qu'à se réjouir. »

Au dire du même témoin, « Marivaux aurait bien voulu avoir aussi cette humeur enjouée; mais il avait dans la tête une affaire qui le préoccupait sans cesse et lui donnait l'air soucieux. Comme il avait acquis, par ses ouvrages, la réputation d'esprit subtil et raffiné, il se croyait obligé d'avoir toujours de cet esprit-là, et il était continuellement à l'affût des idées susceptibles d'opposition ou d'analyse... Ce travail d'attention était laborieux pour lui, souvent pénible pour les autres; mais il en résultait quelquefois d'heureux aperçus et de brillants aperçus... Il n'y eut jamais d'amour-propre plus délicat, plus chatouilleux et plus craintif; mais, comme il ménageait soigneusement celui des autres, on respectait le sien...

Il serait fort intéressant, Mesdames et Messieurs, de retracer ou de recopier ainsi des « portraits d'âmes » qui seraient, pour ainsi dire, le commentaire psychologique des tableaux que vous offrez à l'admiration des visiteurs de votre belle Exposition. Nous verrions défiler successivement, chez Mme Geoffrin, M. de Saint-Lambert, poli, froid, très fin, ayant à la fois le ton de l'homme du monde et de l'homme de cour; — M. Helvétius, tout entier à la composition de son livre de l'*Esprit;* — l'honnête Thomas, qui sacrifia toujours « à la vertu, à la vérité, à la gloire, jamais aux grâces ». Mme Geoffrin ne manquait jamais l'occasion d'attirer dans son cercle les étrangers de distinction, qui venaient demander à Paris l'achèvement de leur apprentissage ou la consécration de leur renommée. Deux Italiens, notamment, firent les délices du royaume de la rue Saint-Honoré. L'un était l'abbé Galiani, « le plus joli petit Arlequin qu'eût produit l'Italie; mais sur les épaules de cet Arlequin était la tête de Machiavel ». L'autre était le marquis de Carracioli, dont la mine, un peu ingrate, dissimulait une intelligence vive, perçante, lumineuse, et un cœur d'une parfaite bonté.

Le comte de Creutz, ministre de Suède, était aussi un des familiers de Mme Geoffrin. Ce gentilhomme, volontiers modeste, parlait le français aussi bien que les Français les plus cultivés, et possédait, en même temps, toutes les langues de l'Europe aussi bien que sa langue maternelle, — instruit par les livres comme un vrai savant, et formé par cette pratique des voyages qui donne à la conversation des diplomates un ragoût si savoureux. Mais il n'est si bonne compagnie qu'il ne faille enfin quitter. M. Geoffrin mourut en 1749. Jusqu'à la fin de ses jours, il fut assidu aux dîners présidés par sa femme. Comme il tenait à montrer qu'il était, malgré tout, le maître de la maison, il réglait consciencieusement les menus de ces dîners. Il passait des journées entières en conférences avec le cuisinier et les marmitons. Assis en face de sa victorieuse épouse, il affectait de ne prendre aucun intérêt aux discussions de métaphysique, d'histoire ou de casuistique amoureuse qui retentissaient autour de lui. Il vécut ainsi de longues années, au milieu d'un fracas de littérature qu'il supportait avec dignité. Il n'ouvrait la bouche, dit-on, que pour dire à ses convives : « Voulez-vous encore du ròti? » Il servait les gens, à table, avec beaucoup de politesse, mais d'un air détaché, comme s'il eût été seulement l'intendant de Madame. Le marquis d'Argenson, qui eut de l'estime pour ce Chrysale dompté, prétend qu'en son for intérieur il se moquait des beaux esprits. En tout cas, cette ironie fut si bien cachée que personne n'en ressentit les effets. A partir du mois de décembre 1749, M. Geoffrin cessa de faire vis-à-vis à Mme Geoffrin dans les dîners hebdomadaires de la rue Saint-Honoré. Son absence fut peu remarquée. Cependant, un des habitués de la maison demanda un jour :

— Qu'est donc devenu, madame, ce vieux monsieur qui était toujours au bout de la table, et qui ne disait jamais rien?

— C'était mon mari, répondit-elle. Il est mort.

Toutefois, gardons-nous bien de railler outre mesure la figure vieillotte de ce bon M. Geoffrin, qui n'apparaît qu'aux arrière-plans dans le brillant décor où trôna Mme Geoffrin. On ne comprendrait peut-être pas l'extraordinaire fortune de cette femme extraordinaire, si l'on négligeait d'évoquer l'image de ce mari un peu effacé. Quand on observe l'histoire des femmes célèbres, on trouve presque toujours, à l'origine de leur destinée, l'image d'un mari disgrâcié, inférieur à leur rêve. Les femmes, habituellement, ne recherchent

le bruit de la renommée que si elles ont renoncé au bonheur silencieux du foyer. « La gloire, a dit l'une d'elles, n'est que le deuil éclatant du bonheur. » C'est, tout compte fait, à la caducité de M. de Staël que nous devons *Corinne*, et à la rusticité de M. Dudevant que nous devons *Consuelo*. Si M. Geoffrin n'avait pas épousé, vieux, une trop jeune fille; si, par conséquent, celle-ci n'avait pas été obligée de remplacer les joies du mariage par le plaisir de protéger, à sa façon, les lettres et les arts, il est probable que les écrivains et les artistes du XVIIIe siècle auraient moins travaillé. Quelque chose manquerait aux écrits de Montesquieu, aux albums de Cochin, aux pastels de La Tour... Et voilà des conséquences que le bonhomme ne pouvait pas prévoir, lorsqu'il remarqua, aux offices, la petite paroissienne de Saint-Roch.

Mme Geoffrin mourut le 6 octobre 1777, quelque temps après un voyage de Pologne qu'elle fit pour rendre visite à son « jeune ami » le roi Stanislas, et qui prit les proportions d'un événement européen. La mémoire de cette illustre bourgeoise fut célébrée, dans trois oraisons funèbres, par M. d'Alembert, par M. Thomas et par M. l'abbé Morellet. Les mauvaises langues firent courir le bruit qu'elle était morte d'une indigestion d'omelette. Ce qui fit dire à Mme du Deffand : « Voilà bien du bruit pour une omelette au lard. »

Marie de Vichy-Chamrond, marquise du Deffand, née en 1697, fut élevée au célèbre couvent de la Madeleine du Traisnel, où elle étonna, tout d'abord, ses compagnes et ses maîtresses par la singulière liberté de son esprit. Dès son jeune âge, elle prétendait juger toutes choses du seul point de vue de sa raison, et faisait quasiment profession d'athéisme. Le couvent de la Madeleine du Traisnel était une maison mondaine, où l'on ne s'étonnait de rien. On commença par se divertir des fantaisies frondeuses de cette fillette. Un jour, on la fit interroger par l'éloquent prédicateur Massillon, qui ordonna, comme remède à son état d'âme, la lecture d' « un catéchisme de cinq sous », voulant dire, par là, que, pour rabattre l'orgueil de l'esprit humain, rien ne vaut la pratique constante des humbles vertus.

Marie de Vichy-Chamrond fut mariée, à l'âge de 22 ans, avec M. du Deffand, brigadier des armées du Roi. Elle réussit à scandaliser les plus fieffées coquettes du temps de la Régence, à force de coquetterie et de dissipation. Elle quitta son mari (ou son mari la quitta, on ne sait pas au juste) après quelques années d'une union fort orageuse.

Peu à peu, cette mondanité enragée fit place à un véritable culte pour les choses de l'esprit. A mesure qu'elle avançait en âge, et que sa tête légère prenait de la gravité, Mme du Deffand se plaisait davantage dans la conversation des gens de lettres. Elle en rencontrait quelques-uns — et non des moindres — au château de Sceaux, chez la duchesse du Maine, en ces fameuses « nuits blanches », dont les divertissements réunissaient tant d'ingénieux esprits : Mme de Lambert, M. de Saint-Aulaire, le cardinal de Polignac, parfois Voltaire...

En son logis de la rue de Beaune, la marquise du Deffand eut l'idée de réunir, pendant l'hiver, quelques amis. Et c'est ainsi que se forma le cercle aristocratique où elle sut, pendant de longues années, faire vivre en bonne intelligence la double noblesse de la naissance et du talent. On vit, chez elle, Mme de Vintimille et le président de Montesquieu, le duc de Richelieu, Fontenelle, M. d'Alembert, les Choiseul, les Broglie, les Beauvau, les Brienne. Les trois plus intimes amis de cette femme si intelligente et si passionnée, chez qui cependant le cœur n'était pas toujours la dupe de l'esprit, furent

M. de Formont, le président Hénault et Pont de Veyle. Elle goûtait aussi, très vivement, chez M. d'Alembert, « un excellent esprit, beaucoup de justesse, du goût *sur bien des choses* ». Son amitié pour M. d'Alembert ne l'empêcha pas, cependant, de se déclarer pour les adversaires de l'*Encyclopédie* et d'applaudir ostensiblement la comédie satirique de Palissot. Si frondeuse qu'elle fût, elle était trop grande dame et de trop bonne compagnie, pour admettre, chez elle, le mauvais ton de la plupart des Encyclopédistes.

En 1752, Mme du Deffand devint aveugle. Elle conçut alors le projet de se retirer auprès de son frère, dans un château de Bourgogne. Ses amis la rappelèrent à grands cris. Elle revint. Et son nouvel appartement de la rue Saint-Dominique recommença d'être le centre d'une compagnie choisie et spirituelle. Le seul plaisir qu'elle pût savourer désormais était de causer. Elle en fit l'occupation principale de sa nouvelle vie. On causa, chez elle, plus qu'en nul autre endroit de la terre habitée. Elle aimait à prolonger ce plaisir fort avant dans la nuit. Ses veilles étaient interminables. Et les soupers qu'elle offrait à ses hôtes étaient exquis. Se coucher à minuit était, pour elle, un supplice, auquel elle ne se résigna jamais que par ordonnance du médecin. La solitude lui devenait intolérable. Etre seule, pour elle, c'était quitter la vie, le bruit, la gaieté, sombrer dans la détresse morale. L'horreur du vide et du silence lui causait un tel sentiment de détresse morale que, lorsqu'elle était seule, elle dictait aussitôt des lettres pour ses innombrables correspondants. Elle écrivait au président Hénault, à Voltaire, à la duchesse de Choiseul, à Horace Walpole. Ce qui revient, à chaque instant, dans ces lettres, c'est la crainte de s'ennuyer, la peur de tomber dans la mélancolie de l'isolement. Elle avait des accès de pessimisme noir. La vie, parfois, lui pesait, et la mort l'épouvantait. « Toutes les conditions, disait-elle à Voltaire, toutes les espèces me paraissent également malheureuses, depuis l'ange jusqu'à l'huître; le fâcheux, c'est d'être né, et l'on peut pourtant dire de ce malheur-là que le remède est pire que le mal » (1). Elle disait aussi à Horace Walpole : « J'admirais hier au soir la nombreuse compagnie qui était chez moi; hommes et femmes me paraissaient des machines à ressort, qui allaient, venaient, parlaient, riaient sans penser, sans réfléchir, sans sentir; chacun jouait son rôle par habitude; Mme la duchesse d'Aiguillon crevait de rire, Mme de Forcalquier dédaignait tout, Mme de La Vallière jabotait sur tout. Les hommes ne jouaient pas les meilleurs rôles, et moi j'étais abîmée dans les réflexions les plus noires; je pensais que j'avais passé ma vie dans les illusions; que je m'étais creusé moi-même tous les abîmes dans lesquels j'étais tombée; que tous mes jugements avaient été faux et téméraires, et toujours trop précipités, et qu'enfin je n'avais parfaitement bien connu personne; que je n'en avais pas été connue non plus, et que peut-être je ne me connaissais pas moi-même... » (2).

Mme du Deffand, lorsqu'elle revint de Bourgogne, aveugle et déjà vieille, avait cherché une jeune personne qui voulût bien demeurer près d'elle en qualité de lectrice et de demoiselle de compagnie. On lui désigna une jeune orpheline de 20 ans, Mlle de Lespinasse, fille naturelle de la comtesse d'Albon. Cette jeune fille avait trop d'esprit pour demeurer indéfiniment dans une position secondaire. Les hôtes de Mme du Deffand la remarquèrent tout de suite, et apprécièrent les charmes de sa conversation. Elle était

(1) Lettre du 28 octobre 1759.

(2) Lettre du 28 octobre 1766.

faite, disait le président Hénault, « pour ne demeurer jamais dans la foule ». Et M. d'Alembert, nous dit Marmontel en ses Mémoires, « ne fut pas moins charmé de trouver chez sa vieille amie un tiers aussi intéressant ».

Ce n'était pas une sinécure, que d'être lectrice et dame de compagnie auprès de Mme du Deffand. L'assujettissement à une assiduité perpétuelle auprès d'une vieille femme pleine de vapeurs et d'ennuis, l'obligation de vivre comme elle, en faisant de la nuit le jour et du jour la nuit, enfin veiller à côté de son lit, et l'endormir en lui faisant la lecture, c'était un travail véritablement pénible; et Mlle de Lespinasse n'y eût sans doute pas résisté, si un incident n'avait rompu sa chaîne.

Comme Mme du Deffand se levait ordinairement à 6 heures du soir, Mlle de Lespinasse profitait volontiers de quelques heures du jour, pour recevoir, chez elles, ses amis personnels : M. d'Alembert, le chevalier de Chastellux, M. Turgot. Ces messieurs étant de la compagnie habituelle de Mme du Deffand, on ne prévoyait point qu'elle serait jalouse si elle venait à connaître l'existence de ces rendez-vous mystérieux. C'est, en effet, ce qui ne manqua point. Elle jeta les hauts cris, accusant Mlle de Lespinasse de lui soustraire ses amis, et déclarant qu'elle ne voulait plus « nourrir ce serpent dans son sein ». Mlle de Lespinasse fut obligée de faire son paquet et de s'en aller. Mais elle ne partait pas seule ni abandonnée. La duchesse de Luxembourg lui fit cadeau des meubles de son nouveau logement, rue de Bellechasse. On obtint du roi, pour elle, par l'intermédiaire du duc de Choiseul, une gratification qui la mettait au-dessus du besoin. Fidèle à ses amis, elle excita l'admiration de la société tout entière, par le dévouement avec lequel elle soigna d'Alembert malade. Et son salon fut un des plus courus de Paris.

J'aimerais, Mesdames et Messieurs, à y faire une longue station, en votre compagnie, et aussi à rendre visite aux autres patronnes de la littérature française du XVIIIe siècle : Mme d'Epinay, Mme Necker, Mme de Polignac, Mme la duchesse de Polignac, Mme Roland, Mme de Brienne, Mme la duchesse de Chartres, Mme de Genlis. Tout à l'heure, en contemplant les merveilles de votre incomparable Exposition, j'entendais chanter, dans ma mémoire, ces charmantes stances de Théophile Gautier :

J'aime à vous voir, en vos cadres ovales,
Portraits jaunis des belles du vieux temps,
Tenant en main des roses un peu pâles,
Comme il convient à des fleurs de cent ans.

C'est entre les murailles peintes et les plafonds enluminés des salons de ces ingénieuses dames, que la littérature française du XVIIIe siècle s'est épanouie comme une fleur de serre chaude. C'est dans une réunion mondaine, chez Mme la duchesse de Chartres, au Palais-Royal, que la jolie comtesse de Blot dit en soupirant :

— J'admire Rousseau à tel point, que je ne conçois pas qu'une femme véritablement sensible n'aille pas trouver Rousseau pour lui consacrer sa vie !

Ce mot d'une femme sensible nous servira tout de suite à réfuter une objection qui pourrait, Mesdames et Messieurs, s'esquisser dans votre esprit et se dessiner sur vos lèvres. J'essaie de vous démontrer que la littérature française du XVIIIe siècle fut, en quelque sorte, le procès-verbal des conversations tenues dans les salons, et que des hommes de

lettres tels que Voltaire, Montesquieu, Rousseau furent des secrétaires supérieurs, chargés de rédiger un rapport général sur la vie mondaine de ce temps-là. Or, me direz-vous, Jean-Jacques Rousseau a précisément voulu détacher ses contemporains de cette vie de société, fertile en bons mots, féconde en ingénieuses trouvailles d'expression, mais peu propice, évidemment, à la grande poésie, au lyrisme, à toutes les œuvres qui exigent de la solitude et du recueillement. A quoi je réponds que, précisément, cet appétit d'isolement, de simplicité, de retour à l' « état de nature », cette lassitude à laquelle le talent de Rousseau vint offrir un aliment, — et dont les bergeries de Trianon furent la forme la plus gracieuse, étaient encore un jeu de société. Les mondains, à la fin des bals et au sortir des soupers, ont toujours un grand désir de grand air et de vie champêtre. Le génie alpestre de Rousseau fit faire à la littérature française une « cure d'altitude ». Mais il n'aurait point réussi dans son entreprise, si la mode, expression souveraine du caprice des gens du monde, ne l'y avait aidé. Ainsi, jusqu'au bout, la littérature française du XVIIIe siècle, malgré son ascension vers les cimes farouches des Alpes, est restée sociable, avenante, au niveau de l'humanité, dont elle a constamment défendu les droits. Nul endroit ne pouvait être plus propice à la démonstration de cette vérité, que l'Exposition de portraits vivants et parlants, de mobiliers précieux et de chefs-d'œuvre de toutes sortes, où la Société française de Bienfaisance de Bruxelles a su concilier, avec une méthode si ingénieuse et un succès si mérité, les intérêts de la philanthropie et de l'art.

L'ART FRANÇAIS

Lettre de M. Ch. TARDIEU, Membre de l'Académie Royale de Belgique
à M. P. du TOICT, Président du Comité exécutif de l'Exposition
à Bruxelles.

Monsieur le Président,

On a tout dit sur l'Exposition de l'Art Français du XVIIIe Siècle, organisée à Bruxelles par la Société française de Bienfaisance. La presse, tant belge qu'étrangère, en a constaté l'éclatant succès. Et d'éminents conférenciers sont venus de Paris tout exprès pour en élargir le cadre plastique et décoratif, en prolongeant leurs vues au delà des arts du dessin et en y rattachant des appréciations intéressantes et neuves sur leurs rapports avec le théâtre, la musique et la littérature « de conversation », suivant l'heureuse expression de M. Gaston Deschamps.

Vous voulez bien me demander pourtant de prendre la parole, après tant de spécialistes distingués, dans ce Congrès dont la session est close. Et, sans aucune affectation de modestie, je cherche en vain ce que je pourrais ajouter aux communications si autorisées et si substantielles que résume votre Catalogue. A vrai dire, je ne trouve rien; mais, comme je ne voudrais pas avoir l'air de me dérober à une invitation trop flatteuse, souffrez que je risque, en cette courte lettre, l'esquisse, ou plutôt le sommaire d'une conférence qui eût dépassé le but si brillamment atteint par votre Exposition.

Quelque typique, en effet, que soit l'art français du XVIIIe siècle, il ne remplit en somme qu'une page de l'histoire des arts en France; et, sans prétendre à resserrer dans un entretien d'une heure, à plus forte raison dans une lettre de quelques lignes, l'évolution de ces arts, tant littéraires que plastiques, peut-être serait-on tenté d'en dégager les caractères généraux.

Quels sont-ils, ces caractères, abstraction faite des époques qui les diversifient et des grandes individualités qui les rénovent.

Ne serait-ce pas tout d'abord une singulière puissance de réceptivité à l'intérieur, conciliée avec une faculté non moins remarquable d'expansion et de diffusion hors frontières?

Comment se fait-il, comment se peut-il que l'éclectisme, qui est assurément l'un des traits essentiels des arts français, considérés dans leur développement et leurs transformations incessantes à travers les âges, n'exclue pas leur action sur les initiatives étrangères, alors que, ces initiatives, ils ont commencé par les subir?

Pour répondre à cette question, il convient d'interroger la race, ou plutôt les races; car la race française est un mythe; mais, d'autre part, ainsi que l'écrivait un ministre des Affaires étrangères du second Empire, M. Drouyn de Lhuys, dans une lettre à son souverain, — c'était, je pense, vers 1866 — la France est peut-être le pays du monde où les races les plus diverses se sont le plus complètement unifiées.

Ne tombe-t-il pas sous le sens, en effet, que la diversité originelle des éléments ethniques dont se compose l'unité française, donne la clé de cette réceptivité qui prédispose ses artistes à s'intéresser aux impulsions du dehors, à des élans qui ne leur sont pas complètement étrangers, à des trouvailles qui ne leur seront pas nécessairement antipathiques, parce que dans les pays capables de conceptions nouvelles et fécondes, les groupes ethniques de l'unité française gardent des congénères?

D'autre part, n'est-il pas évident que, de l'unité accomplie, de la coordination des diversités réceptives, résulte inévitablement une faculté de transformation et de production incessamment renouvelée qui, par un heureux renversement d'influence, ne peut manquer d'intéresser à leur tour les initiatives les plus lointaines, bientôt amenées à ressentir par contre-coup les effets de leur propre action, tantôt épurée, tantôt fécondée, le plus souvent codifiée?

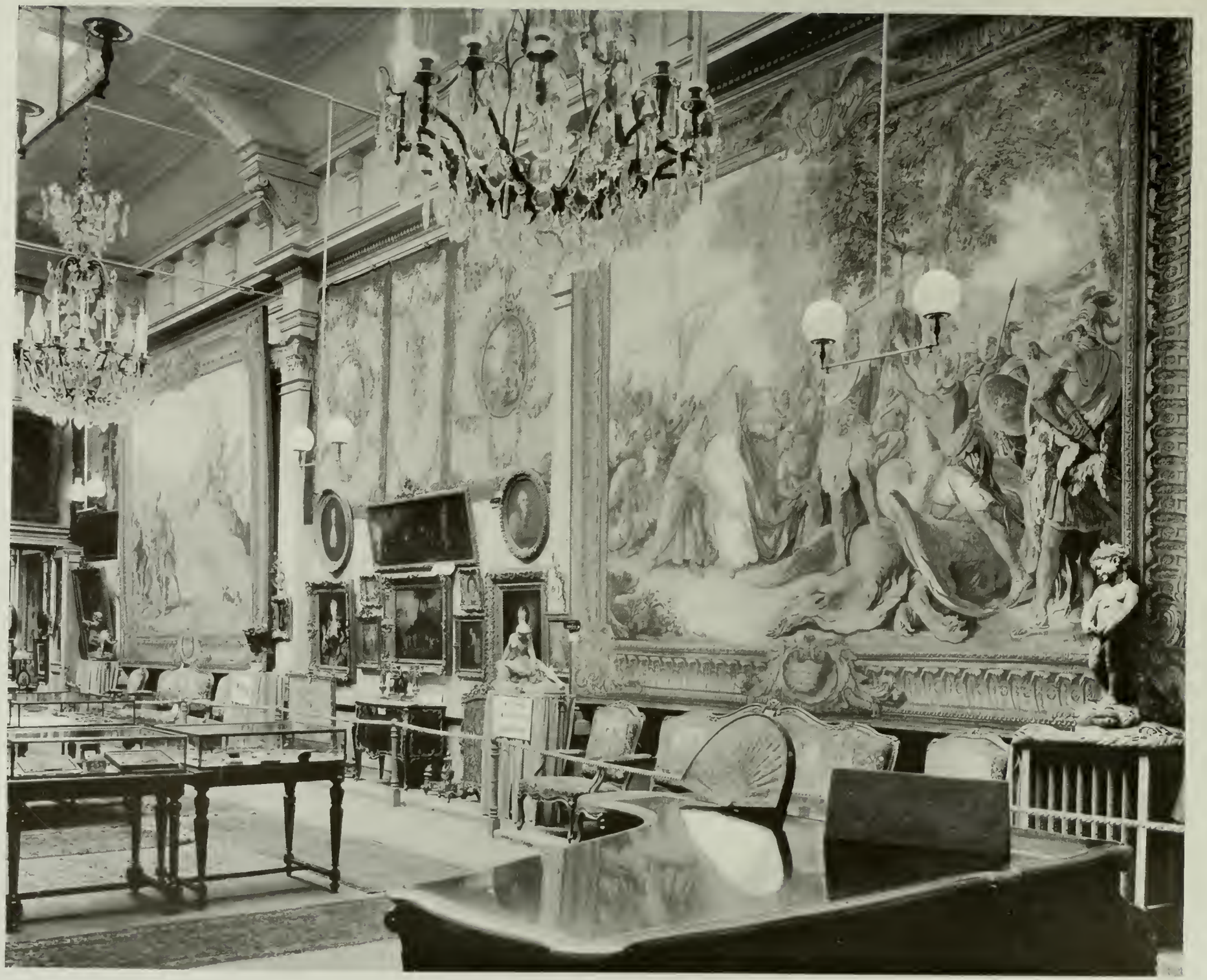
Certes, les initiatives étrangères se heurtent en France à de vives résistances. Et cela est fort heureux. S'il en était autrement, la réceptivité des arts français n'aboutirait qu'à des pastiches sans vitalité. Mais si l'unification acquise commence par regimber contre des audaces qui la troublent, elle ne tarde pas à s'y plier, les *beati possidentes* de la règle antérieure ne perdant pas tout ascendant sur les novateurs qui la secouent, et l'accord s'établissant sur un norme plus large dont le prestige, attesté par un art régénéré, s'imposera bientôt aux écoles initiatrices.

C'est à ce mouvement ininterrompu d'action et de réaction que les arts français sont redevables de leur perpétuel avatar, issu d'une réceptivité qui, évitant l'écueil du servilisme, grâce à la diversité des facteurs qui la déterminent, aboutit à des créations inédites et à des revanches d'influence. Et c'est ainsi que, dans l'évolution des arts français, le nationalisme de l'unité se maintient dans et par la réceptivité internationale.

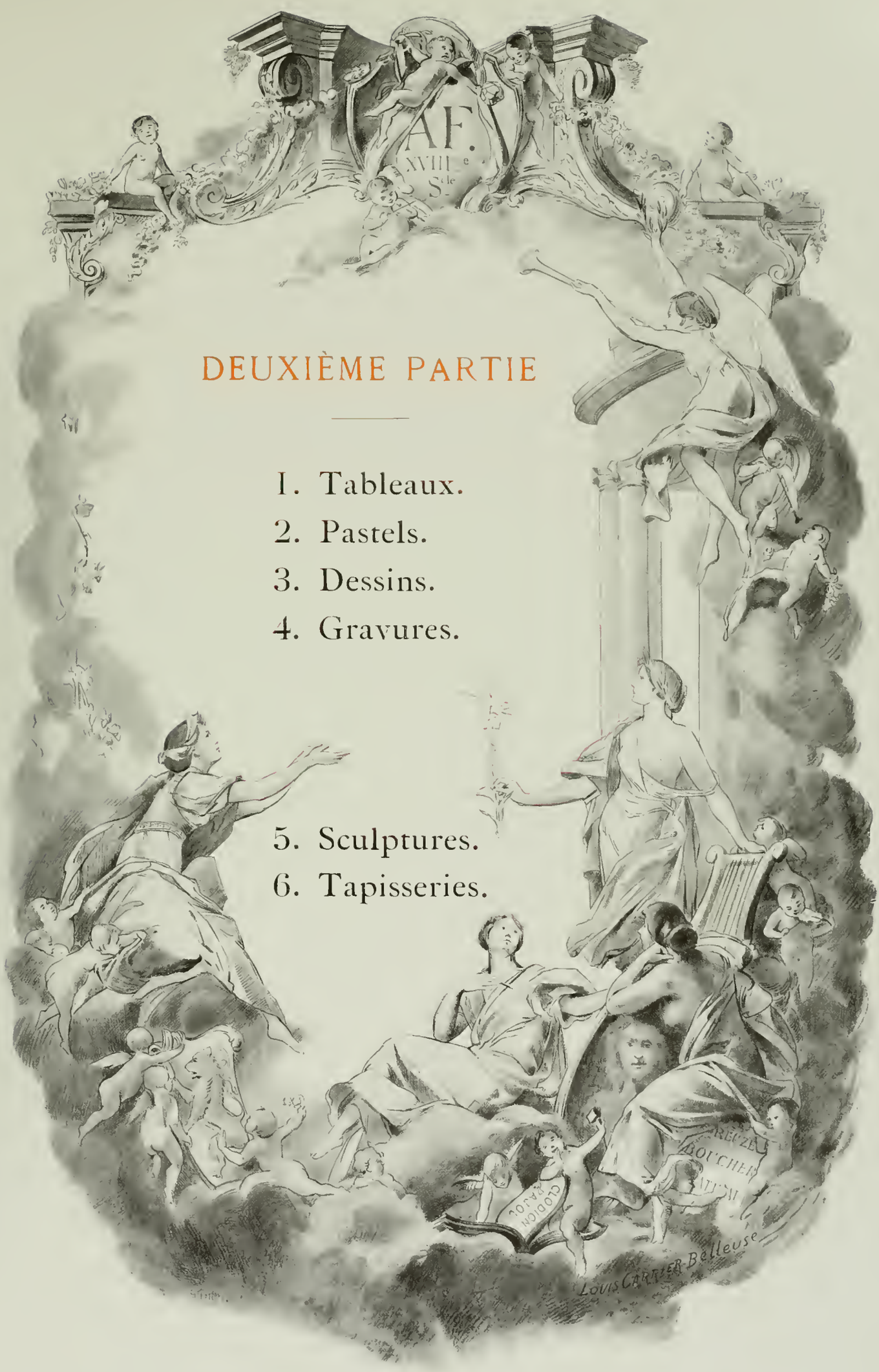
A entrer dans le détail, on serait entraîné trop loin. Mais, pour conclure, on peut dire d'abord que, si la France emprunte, il ne lui est rien prêté qu'elle ne rende avec usure; ensuite, que les arts de la France n'ont rien à craindre des importations étrangères, étant assurés de les réexporter marqués au coin du génie français.

Veuillez agréer, Monsieur le Président, l'hommage de mes sentiments les plus distingués.

CHARLES TARDIEU.

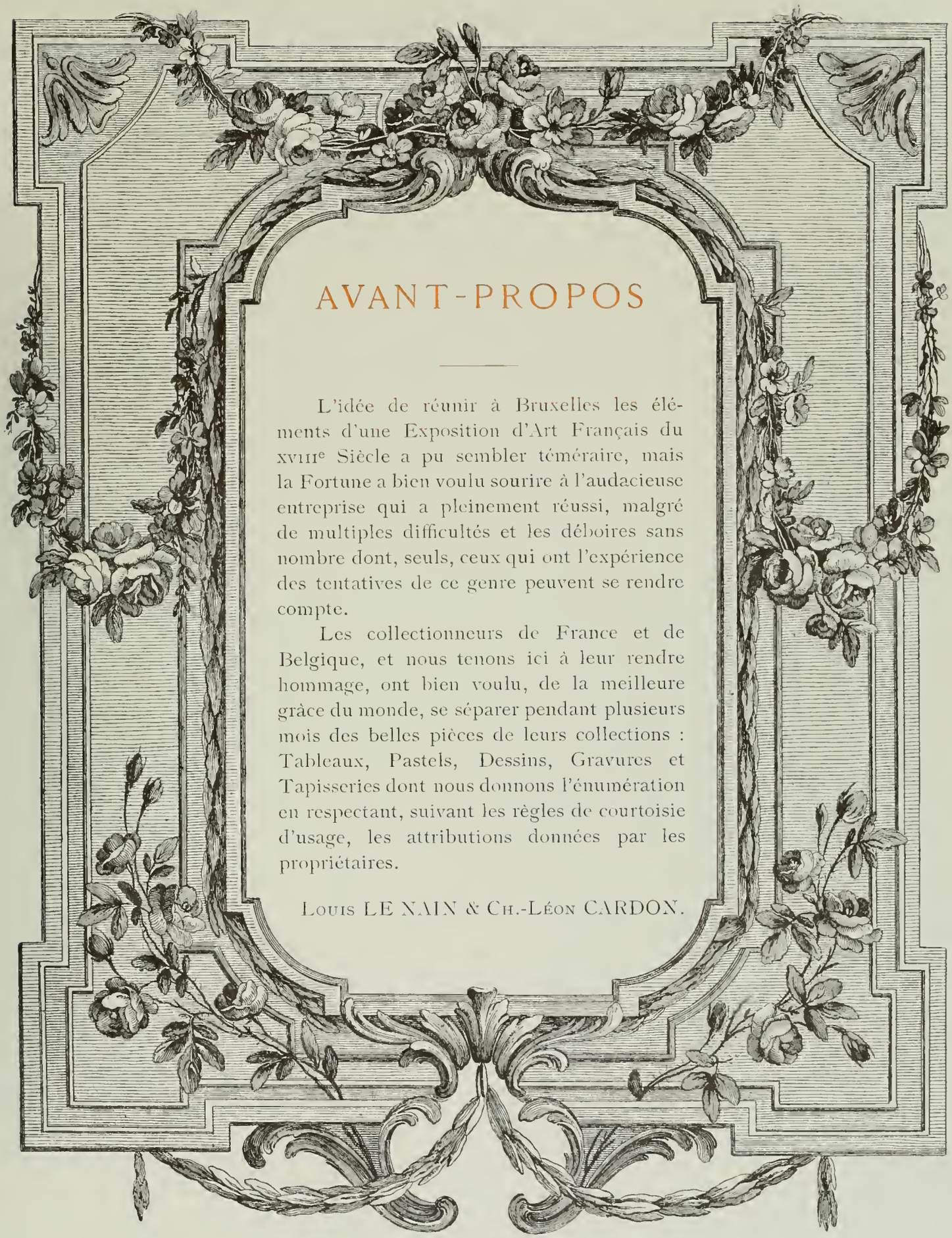


VUE D'ENSEMBLE DE LA SALLE



DEUXIÈME PARTIE

1. Tableaux.
2. Pastels.
3. Dessins.
4. Gravures.
5. Sculptures.
6. Tapisseries.



AVANT-PROPOS

L'idée de réunir à Bruxelles les éléments d'une Exposition d'Art Français du XVIIIe Siècle a pu sembler téméraire, mais la Fortune a bien voulu sourire à l'audacieuse entreprise qui a pleinement réussi, malgré de multiples difficultés et les déboires sans nombre dont, seuls, ceux qui ont l'expérience des tentatives de ce genre peuvent se rendre compte.

Les collectionneurs de France et de Belgique, et nous tenons ici à leur rendre hommage, ont bien voulu, de la meilleure grâce du monde, se séparer pendant plusieurs mois des belles pièces de leurs collections : Tableaux, Pastels, Dessins, Gravures et Tapisseries dont nous donnons l'énumération en respectant, suivant les règles de courtoisie d'usage, les attributions données par les propriétaires.

LOUIS LE NAIN & CH.-LÉON CARDON.

TABLEAUX

AVED (Jacques-André-Joseph)
Né à Douai, 1702. Mort à Paris, 1766

1 — Portrait de M. Roques.

Le personnage est représenté assis, la main droite appuyée sur un dossier, l'autre tenant un pli.
Il est vêtu d'un habit rouge, d'un ton et d'une exécution superbe.

Collection de M. Sedelmeyer
Paris.

BELLE (Alexis-Simon)

Paris 1674-1734

Peintre des Cours de France, de Pologne et d'Angleterre

2 — *Portraits de grandeur naturelle.*

Une Dame est assise; son jeune fils est debout à côté d'elle.

Excellente peinture, beaux costumes.

Collection de M. le baron Lambert de Rothschild
Bruxelles.

BOUCHER (Jean-François) le Vieux

Peintre du Roi

Paris 1703-1770

Histoire. — Décoration. — Genre. — Portraits. — Graveur, etc.

3 — *La Bergère écoutée.*

Panneau décoratif dans une gamme de tons gris bleuté, avec son encadrement en bois sculpté.

A droite, un jeune berger assis cesse de jouer de la cornemuse et détourne la tête pour regarder une jeune bergère debout à sa droite, s'appuyant sur une barrière. Elle porte au bras droit un panier, et tient une couronne de fleurs dans la main gauche. Elle est entourée de ses moutons et de sa chèvre; près d'elle est une vache accroupie. Près du berger, au premier plan, écoutant et regardant la bergère, une jeune paysanne est assise, à côté d'un panier de fleurs renversé.

Collection de Mme Besnard
Paris.

BOUCHER (Jean-François)
le Vieux

4 — *Le Réveil.*

Dans le désordre du réveil, une coquette jeune femme montre au spectateur une partie dévêtue de sa jolie personne.
La scène se passe dans un appartement luxueux.

Collection de Mme Besnard
Paris.

BOUCHER (Jean-François)
le Vieux

5 — *Peinture pour un modèle de tapisserie.*

Sur un nuage rose, la déesse, dans tout l'attrait de sa beauté provocante, vient demander à Vulcain des armes pour Enée.

Collection de M. Fiévez
Bruxelles.

BOUCHER (Jean-François)
le Vieux

6 — Nymphes Chasseresses.

Après la chasse, elles se reposent à l'ombre de la forêt. Des carquois ainsi que du gibier complètent cette composition.

Collection de M. Sedelmeyer
Paris.

BOUCHER (Ecole de)

7 — Trois panneaux décoratifs.

Pastorales sur fond blanc.

Collection de MM. Le Roy frères
Bruxelles.

BOUCHER (Ecole de)

7bis — Quatre panneaux décoratifs.

Groupe d'amours avec attributs des Arts et des Sciences.

Collection de M. A. Bloche
Paris.

BOUCHER (Ecole de)

8 — Portrait de Dame en bergère.

Coiffée d'un grand chapeau de paille, elle a la tête appuyée sur la main gauche.

Collection de M. le baron Lazzaroni
Paris.

BOUCHER (Jean-François) le Vieux,

peintre du Roi, 1703-1770 x x x x x

N° 3 – La Bergère écoutée x x x x x x

CARÈME (Jacques-Philippe)

1734 Paris 1796

9 — Le Sacrifice au Dieu Pan.

Collection de M. Fernandez Patto
Paris.

CHARDIN (Jean-Baptiste-Siméon)
1699 Paris 1779

10 — Portrait de la seconde femme de Chardin.

Peinture de caractère et d'expression.

Collection de M. Thiébault-Sisson
Paris.

CHARDIN (Jean-Baptiste-Siméon)

11 — Deux enseignes de parfumeur.

Cornues, plantes, accessoires divers, où le maitre, très à son aise, s'exprime largement par touches franches, faisant saillir les panses des bocaux, tourner la rotondité des cornemuses, rutiler les feuilles de cactus, et appliquant de vives taches de lumière blanche sur les verres.

Collection de la Maison Pinaud
Paris.

CHARDIN (Jean-Baptiste-Siméon)

12 — Le château de cartes.

Collection de M. Sedelmeyer
Paris.

CHARDIN (Jean-Baptiste-Siméon)

13 — La Ménagère.

Elle s'occupe de détails du ménage. Sujet très simple, d'une touche ferme et d'un effet harmonieux. Un de ces beaux tableautins d'intérieur, où le maître se montre toujours le peintre amoureux des belles collorations chaudes, des pâtes généreuses, à la flamande, mais d'un sentiment moins matériel.

Collection de M. Doistau
Paris.

CHARLIER

14 — Jupiter et Antiope.

Collection de M. Thiébault-Sisson
Paris.

DEBUCOURT (Philippe-Jean)
1755 Paris 1832

15 — La mariée du village à la fête champêtre.

Ces figurines minuscules sont peintes avec un esprit et un brio remarquables.

Collection de Mme la baronne G. de Rothschild
Paris.

DETROY (Jean-François)
1679 Paris 1752

16 — Apollon et les Muses.

Modèle pour tapisserie.

Collection de M. P. Buéso
Bruxelles.

DROUAIS (Hubert) le père
1699-1767

17 — Portrait de Dame.

En robe bleue. Sur les épaules, une pèlerine blanche bordée de fourrure.
Figure aimable, spirituelle et sympathique.

Collection de M. le baron Lazzaroni
Paris.

DROUAIS (Hubert) père (attribué à)

18 — Portrait de Dame de qualité en marchande de parfums.

Collection de M. Agenor-Doucet
Paris.

DROUAIS (François-Hubert) fils
1727 Paris 1775

19 — Portrait de Mlle de Noailles.

Assise, vêtue d'une robe rose à panier d'un ton exquis, elle tient de la main gauche un masque de velours noir. La tête, jolie, est pleine d'expression et de coquetterie.

Collection de la Ville de Bruxelles.

DUPLESSIS (J.-S.)
1725-1802

20 — Portrait de Louis XVI, Dauphin, en costume bleu.

Peinture colorée, de belle facture.

Collection de M. Sedelmeyer
Paris.

DUPLESSIS (J.-S.)

20 — Portrait de Louis XVI, Dauphin

FRAGONARD (Jean-Honoré)

1732-1805

21 — L'Hiver.

Composition allégorique à trois figures : un vieillard, une fillette et un jeune garçon.

Collection de M. Kleinberger
Paris.

FRAGONARD (Jean-Honoré)

22 — L'Amour à la Folie.

Collection de Mme la comtesse de Bari
Paris.

FRAGONARD (Jean-Honoré)

23 — La Salutation Angélique.

Esquisse.

Collection de M. Doistau
Paris.

FRAGONARD (Jean-Honoré)

24 — La Bacchante et l'Amour endormi.

Esquisse.

Collection de M. Doistau
Paris.

FRAGONARD (Genre de)

25 — *Danseuse.*

Collection de M. Jansen
Bruxelles.

Mlle GÉRARD

26 — *L'heureux ménage.*

Dans cette réunion composée du père, de la mère, de l'enfant et d'une visiteuse, tout respire le bonheur de la famille.
Signé à droite sur un clavecin.

Collection de M. Gouttenoire de Toury
Paris.

GREUZE (Jean-Baptiste)
1725-1805

27 — *La Suppliante.*

Une jeune fille en buste, les bras croisés sur la poitrine. Ses beaux cheveux blonds dénoués, l'expression des yeux, l'enlacement joli des mains, tout concourt à lui souhaiter la prompte réussite de son désir.

Collection de MM. Le Roy frères
Bruxelles.

GREUZE (Jean-Baptiste)

28 — *Etude de femme nue.*

Belle peinture.

Collection de M. Thiébault-Sisson
Paris.

GREUZE (Jean-Baptiste)

29 — *Portrait de Pigalle.*

Collection de Mme la princesse de Lucinge-Faucigny
Paris.

GREUZE (Jean-Baptiste)

27 — La Suppliante

HALLÉ-NOËL
1711 Paris 1781

30 — Triomphe d'Apollon.

Projet de plafond.

Collection de M. Henri Rochefort
Paris.

ICKELS

31 — Une jeune femme Directoire en robe blanche.

Collection de M. E. Oppenheim
Paris.

LAGRENÉE (L.-J.-F.) l'aîné
1725 Paris 1805

32 — Diane et Endymion.

Au centre de la composition, dans des nuages, Diane soulève Endymion endormi; plus haut, un amour retient le char de la Déesse attelé de deux chevaux blancs; dans le bas de la composition, deux superbes chiens de chasse.

Peinture reproduite en tapisserie.

Collection de M. Ch.-L. Cardon
Bruxelles.

LAGRENÉE (L.-J.-F.) l'aîné

33 — L'Amour chez Psyché.

Composition de dix personnages.

Collection de M. Duval
Paris.

LANCRET (Nicolas)
1690 Paris 1743

34 — *La bonne aventure.*

Dans un jardin idéalisé, terminé par une frondaison d'arbres se découpant sur un fond d'or, des personnages, hommes et dames, se livrent à de galants propos. « On ne s'ennuie pas à Cythère ». Au centre de la composition est assise une jolie personne en adorable costume du temps; un amour ailé lui prédit des choses qui semblent lui faire plaisir et qu'elle écoute avec attention.

Belle peinture touchée spirituellement et d'un coloris riche et harmonieux.

Collection de Mme Goldschmidt
Bruxelles.

LANCRET (Nicolas)

35 — *La Maréchale de Luxembourg.*

Elle a jeté dans un étang sa ligne. Une fillette en robe de satin bleu tient une corbeille destinée à recueillir le poisson. Un berger assis plus loin cesse de jouer de la cornemuse et contemple la Maréchale. Perspective d'un parc.

Collection de Mme la comtesse de Pourtalès
Paris.

LANCRET (Nicolas)

36 — *Arlequin galant.*

Scène champêtre.

Collection de M. Thiébault-Sisson
Paris.

LARGILLIÈRE (Nicolas)
1656 Paris 1746

37 — *Portrait de Van Schuppen*

En buste, coiffé d'une perruque Louis XIV. Costume sombre sur lequel se détache un jabot en dentelles.

Peinture pleine de caractère.

Collection de M. Boin-Taburet
Paris.

LANCRET (Nicolas)

34 — La Bonne Aventure

35 — La Maréchale de Luxembourg

LARGILLIÈRE (Nicolas)

38 — Portraits de Mme la Duchesse de Chaulne et de son fils

En riches costumes sur fond de paysage.
Peinture brillante et grasse.

Collection de Mme Besnard
Paris.

LARGILLIÈRE (Nicolas)

39 — Portrait de Gentilhomme

Coiffé d'une longue perruque et drapé dans un manteau rouge.

Collection de M. le comte Jean de Castellane
Paris.

LARGILLIÈRE (Nicolas)

40 — Portrait de Mme la Comtesse de Longeais

Représentée dans un riche costume de velours noir, le corsage garni de dentelles, un manteau drapé sur les épaules.

Collection de M. Sedelmeyer
Paris.

LARGILLIÈRE (Nicolas) attribué à

41 — Portrait d'un flûtiste.

Collection de M. Kleinberger
Paris.

LAVREINCE (Nicolas)

1737 Paris 1807

42 — *La Nannachie de Monceau.*

Composition de nombreux petits personnages, touchée avec un esprit et un art exquis.

Collection de Mme la baronne G. de Rothschild
Paris.

LEFÈVRE (Robert)

1756-1830

43 — *L'Impératrice Joséphine assise, de grandeur naturelle.*

Vêtue de rouge.

Collection de M. Kraemer
Paris.

LEFÈVRE (Robert)

44 — *Portrait du fils du Général de Nansouty.*

Collection de M. Helft
Paris.

LE BRUN (Charles)

1619-1690

45 — *Portrait en buste de Louis XIV.*

Collection de MM. Le Roy frères
Bruxelles.

MIGNARD (Pierre)

1610-1685

46 — *Portrait de Mlle de Fontanges représentée en Madeleine.*

Collection de M. A. Bloche
Paris.

NATOIRE (Charles-Joseph)
1700-1777

47 — *Le Réveil de Vénus.*

La déesse vient de quitter les bras de Morphée; elle s'étend d'un mouvement plein de grâce et donne des ordres à ses suivantes pour les apprêts de son lever. Deux amours se lutinent au pied de sa couche.

Des fleurs et des accessoires complètent cette œuvre du charmant peintre.

Collection de M. Kleinberger
Paris.

NATTIER (Jean-Marc)
1685 Paris 1766

48 — *Portrait d'une Grande Dame.*

Selon la mode gracieuse du temps, cette jeune femme allégorise la déesse Flore. Elle tient à la main une guirlande de fleurs dont les colorations vives s'harmonisent de la façon la plus heureuse, avec sa robe de brocart et la draperie bleu pâle qu'elle relève de la main gauche.

Collection de M. le baron Lambert de Rothschild
Bruxelles.

NATTIER (Jean-Marc)

49 — *Portrait d'une Grande Dame en Vestale*

Assise près d'un foyer enflammé.

Collection de M. Lion
Paris.

NATTIER (Marc) le père
1642-1705

50 — *Portrait d'une Grande Dame*

Représentée en Déesse, ayant près d'elle un Amour.

Collection de M. Lion
Paris.

NATTIER (Marc) le père

51 — *Portrait de la Comtesse de Montillet*

En robe blanche avec écharpe rouge; à droite, l'Amour la menace du doigt.

Collection de M. Kleinberger
Paris.

OLLIVIER (L.-M.)

52 — *Divertissement dans un parc.*

Collection de M. Thiébault-Sisson
Paris.

OUDRY (J.-B.)
1686 Paris 1755

53 — *Canards surpris par un épervier.*

Collection de Mme Besnard
Paris.

PATER (Jean-Baptiste)
1696-1736

54 — *Les loisirs champêtres.*

Avec entrain et abandon, des groupes d'hommes et de dames en brillants atours échangent des propos galants. Tout respire la vie, débarrassée de soucis, dans cette aimable scène où le spirituel artiste semble s'être inspiré du Jardin d'Amour, de Rubens.

L'exécution blonde, facile et transparente de la peinture, convient admirablement pour l'interprétation de cette composition. Le coloris des chairs est plein de charme; tout, jusqu'au paysage, rappelle le maître d'Anvers, qui eut une si grande influence sur les peintres français du XVIIIe siècle.

Collection de M. Sedelmeyer
Paris.

47 — Le Reveil de Vénus

PATER (Jean-Baptiste)

55 — *Le Cocu battu et content.*

Gravé par Filloenil.

Collection de M. Sedelmeyer
Paris.

PERRONEAU (Jean-Baptiste)

1715-1783

56 — *Portrait de Dame.*

Peinture pleine d'expression et de naturel.

Collection de M. Paul Sohège
Paris.

PRUD'HON (Pierre)

1758-1823

57 — *L'Innocence entraînée par l'Amour et le Plaisir et suivie par le Repentir.*

Belle composition de noble allure et pleine de poésie. Le coloris flou, blairotté et sans prétention, laisse passer les contours pleins de style de ces belles figures.

Collection de M. le Général marquis de Colbert
Paris.

RIGAUD (Hyacinthe)
1659-1743

58 — *Portrait de Charles-Louis-Auguste Fouquet de Belle-Isle.*

Dans une pose pleine de noblesse et de crânerie, ce personnage, dans son armure d'acier bruni, les mains appuyées sur le bâton de commandement, a bien le ton d'autorité et d'élégance qui conviennent à sa situation.
L'exécution de la peinture est belle, la tête pleine de vie.

Collection de MM. Le Roy frères
Bruxelles.

RIGAUD (Hyacinthe)

59 — *Portrait du Prince de Conti.*

Debout, dans son armure, il est ceint d'une écharpe et tient de la main droite le bâton de commandement; la gauche est appuyée sur son casque.
Petit portrait ayant la belle allure d'un petit Van Dyck.

Collection de M. Henri Rochefort
Paris.

RIGAUD (Hyacinthe)

60 — *Portrait de Louis XV, jeune.*

Collection de M. Henri Rochefort
Paris.

SAINT-AUBIN (Gabriel-Jacques de)
1724 Paris 1780

61 — *Portrait de G.-J. de Saint-Aubin.*

Collection de M. Fernandez Patto
Paris.

PATER Jean-Baptiste, 1696-1736 × ×

N° 54 — Les loisirs champêtres × × × × ×

PRUD'HON (Pierre)

57 — L'Innocence entraînée par l'Amour et le Plaisir et suivie par le Repentir

58 — Portrait de Charles-Louis-Auguste Fouquet de Belle-Isle

SAINT-AUBIN (Gabriel-Jacques de)

62 — Place de la Concorde.

Collection de Mme Agenor-Doucet
Paris.

SAUVAGE (V.-J.) 1744-1818
et
VAN SPAENDONCK (Gérard) 1746-1822

63 à 66 — Quatre panneaux décoratifs.

Des médaillons ovales, peints par Sauvage et représentant des amours, peints en grisaille, sont entourés de guirlandes de fleurs, peintes par Gérard Van Spaendonck.
Des panneaux rectangulaires, placés sous les ovales des médaillons, représentent des sujets allégoriques, et viennent compléter ces charmantes décorations.

Collection de M. Sedelmeyer
Paris.

TARAVAL (Hugues)
1728-1785

67 — Scène mythologique.

Panneau décoratif.

Collection de M. Ch.-L. Cardon
Bruxelles.

TOURNIÈRES (Robert)
1668-1752

68 — Portraits de M. de la Maisonfort et de son jeune fils, en costumes de chasse.

Un chien et du gibier complètent l'ensemble de cette peinture vivante et très expressive.

Collection de M. le Général marquis de Colbert
Paris.

TOURNIÈRES (Robert)

69 — Séance de musique chez les Princesses de Saxe.

Trois dames, portant les riches costumes de l'époque, se livrent aux agréments de la musique. L'une, assise au clavecin, accompagne une chanteuse, tandis que la troisième joue de la mandoline.

Gracieuse et précieuse peinture.

Collection de M. Arthur Bloche
Paris.

VAN LOO (Carle)
1705-1765

70 — Portrait de Louis XV.

Représenté debout, dans son armure, il tient de la main droite le bâton de commandement fleurdelisé.

Collection de M. Sedelmeyer
Paris.

VAN LOO (Carle)

71 — Portrait de Victor-Amédée, roi de Pologne.

Collection de MM. Le Roy frères
Bruxelles.

VAN LOO (Carle)

72 — *La partie de musique.*

Peinture pour une tapisserie.

Collection de M. Ch.-L. Cardon
Bruxelles.

VAN LOO (Louis-Michel)
1707-1771

73 — *Portrait de M. Beaujon.*

Fondateur de l'Hôpital Beaujon.

Le personnage est assis, en riche costume, et regarde de face; derrière lui un bureau, des livres, un cartonnier.

Collection de M. Sedelmeyer
Paris.

VERNET (Joseph)
1712-1789

74 — *La Tempête.*

Collection de M. Paul Sohège
Paris.

VESTIER (Antoine)
né en 1740

75 — *Séance de musique.*

Collection de M. Doistau
Paris.

VINCENT (F.-A.)
1746-1816

76 — *Portrait d'enfant.*

La mine éveillée; la main droite campée sur la hanche.
Jolie peinture sympathique.

Collection de Mme E. Halot
Bruxelles.

WATTEAU (Antoine)
1684-1721

77 — *L'Accordée de village.*

La scène se passe dans un site agreste; au centre, autour d'une table, sont assis les fiancés, parents, amis et aussi le tabellion du village. Au-dessus de la tête de la fiancée, devant une draperie tendue pour la circonstance, est suspendue la couronne de fleurs, traditionnelle dans les cérémonies analogues, représentées par les Breughel, Teniers et autres peintres de mœurs villageoises, selon la vieille coutume des pays du Nord.

Mais là s'arrête la similitude, car Watteau, le peintre des élégances italiennes et françaises, n'aurait pu consentir à reproduire les épisodes parfois trop rustiques si chers aux peintres flamands. Dans son tableau, la fête prend des allures de représentation, de ballet d'opéra. Ce ne sont que groupes charmants de cavaliers enlaçant des paysannes coquettement attifées et minaudant précieusement comme des dames de qualité; le joueur de vielle seul vient rappeler les habitudes rustiques et le souvenir des Teniers, des Terburg, des Metzu, des Breughel, dont Watteau est l'égal pour le coloris et l'esprit de la touche.

Quelle science de composition dans tous ces groupes, quel régal que le ton de tous ces costumes, et quelle maîtrise dans l'exécution de ce paysage à la fois si vaporeux et d'une science de travail si parfaite! Watteau comme paysagiste est le prédécesseur de Corot; comme lui, il fait jouer aux ciels un rôle exquis.

Peint pour M. de Julienne, qui le fit graver par N. de Larmesin. Ce tableau lui fut acquis par Frédéric II, qui le donna à sa sœur, la Margrave de Beyrouth. Cette Dame le légua à une amie, dans la famille princière de laquelle se trouvait encore le tableau il y a peu de temps.

Collection de M. X...
Paris.

WATTEAU (Antoine)

78 — *Tête de Gille.*

Collection de M. Doistau
Paris.

TOURNIÈRES (Robert), 1668-1752.

N° 68 Portraits de M. de la Maisonfort et de son jeune fils, en costumes de chasse

WATTEAU (Antoine)

79 — *Conversation galante.*

Le revers du panneau de ce petit tableau porte une inscription de l'écriture de Watteau, sous forme de lettre à son encadreur.

Collection de M. le comte Biadelli
Paris.

WATTEAU (Antoine)

80 — *Réunion dans un parc.*

Collection de Mme Agenor-Doucet
Paris.

WATTEAU (Antoine)

81 — *Le Concert d'animaux.*

Une bande de singes se livre à des exercices musicaux; à en juger par leurs attitudes, l'harmonie ne doit pas régner d'une façon absolue dans ce concert burlesque.

Collection de M. Petel
Paris.

Ecole Française

82 — Portrait de Mme Chauvin.

Assise, en costume allégorique, s'appuyant sur un livre, elle tient dans la main droite un cercle forme serpent.

Collection de M. le Général marquis de Colbert
Paris.

Ecole Française XVIIIe siècle

83 — Portrait de jeune femme en chapeau.

Collection de Mme la comtesse de Pourtalès
Paris.

Ecole Française XVIIIe siècle
(Epoque Régence)

84-85 — Deux dessus de portes sujets-figures

Dans leur encadrement sculpté et doré.

Collection de M. Jansen
Paris.

Ecole Française XVIIIe siècle

86 — Portrait de Marie-Antoinette.

Collection de M. le comte de Rohan-Chabot
Paris.

Ecole Française XVIIIe siècle

87 — Portrait du Roi Louis XVI

Représenté dans le costume qu'il portait à l'inauguration du port de Cherbourg.

Collection de Mme Agenor-Doucet
Paris.

Ecole Française XVIIIe siècle

MIGNARD (Pierre) (attribué à)

88 — Portrait de femme.

Collection de Mme Agenor-Doucet
Paris.

Ecole Française XVIIIe siècle

NATTIER (attribué à)

89 — Portrait de la Duchesse de Bourgogne.

Collection de Mme Agenor-Doucet
Paris.

Ecole Française XVIIIe siècle

VAN LOO (Carle)

90 — Portrait de jeune femme.

Collection de M. Stettiner
Paris.

Ecole Française XVIIIe siècle

VAN LOO (Carle)

91 — Portrait du Duc de Choiseul.

Collection de Mme la princesse de Lucinge-Faucigny
Paris.

Ecole Française XVIIIe siècle

VESTIER (Antoine)

92 — Portrait de femme.

Collection de Mme Agenor-Doucet
Paris.

Ecole Française XVIIIe siècle

VIEN (J.-M.)

1716-1809

93 — Portrait de Dame en costume Louis XVI.

Collection de M. Arthur Bloche
Paris.

PASTELS

DELATOUR (Maurice-Quentin)
1704 Saint-Quentin 1788

94 — Portrait de la Mère du peintre.

Collection de Mme Burat
Paris.

HOIN (Claude)
1750-1817

95 — Deux portraits ovales formant pendants.

L'auteur et sa femme.

Collection de M. de Chamberet
Paris.

PERRONEAU (Jean-Baptiste)

1715-1783

96 — Portrait du Comte de Fontenelles.

Collection de M. Arthur Bloche
Paris.

VESTIER (Antoine)

97 — Portrait de Mme de Chavannes tenant des fleurs.

Collection de M. Arthur Bloche
Paris.

Maître inconnu

98 — Portrait de Mme de Pontenac lisant un message.

Collection de M. Arthur Bloche
Paris.

DESSINS

BOUCHER (François)

1703 Paris 1770

99 — Quatre groupes d'Amours

Dessinés à la sanguine.

Collection de M. Malfait
Bruxelles.

BOUCHER (François)

100 — La Nymphe au Socle d'Amour.

Dessin rehaussé de blanc.
Ancienne collection de Goncourt.

Collection de Mme Besnard
Paris.

BOUCHER (François)

101 — Tête de femme

Dessin à la sanguine.

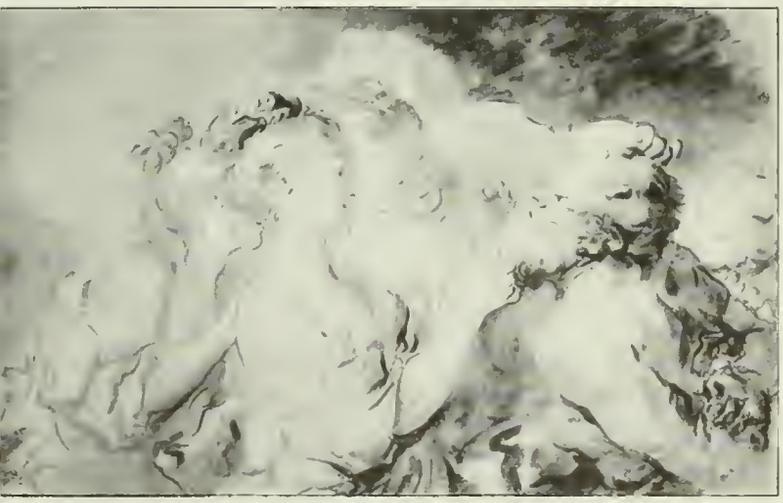
Collection de M. Ch.-L. Cardon
Bruxelles.

BOUCHER (François)

102 — Offrande à Flore.

Croquis au crayon noir.

Collection de M. Ch.-L. Cardon
Bruxelles.



FRAGONARD (Jean-Honoré)

1732-1806

103 — Nymphes et Faune.

Dessin.

Collection de M. Boin-Taburet
Paris.

FRAGONARD (Jean-Honoré)

104 — Deux dessins.

Collection de Mme la comtesse de Pourtalès
Paris.

GUÉRIN (Jean)
1760-1836

105 — Portraits de Mmes la Baronne de Franck, la Vicomtesse de Bussière, la Baronne de Faviers et Mlle de Balthazar.

Quatre portraits dessinés en profil et formant un groupe.

Collection de M. le baron Théo. de Berckheim
Bruxelles.

WATTEAU (Antoine), 1684-1721 x x x

N° 77 - L'Accordée du village x x x x x

NATOIRE (Charles-Joseph)

1700-1777

106 — Psyché ravie au Ciel par l'Amour.

Dessin relevé de couleurs.
Projets de décoration pour une voussure de l'hôtel Soubise à Paris.

Collection de M. Ch.-L. Cardon
Bruxelles.

PAJOU

107 — Dessin au crayon noir relevé de sanguine.

Au milieu un bas-relief dessiné représente un combat à l'Antique; il est entouré d'une draperie relevée par des amours.

Collection de M. Ch.-L. Cardon
Bruxelles.

Inconnu

108 — Portrait de Dame assise tenant un petit chien.

Collection de M. Crespin
Bruxelles.

GRAVURES

—

MOREAU (P.-L.), Pinxit. — MOREAU (J.-M.), Sculpsit.

109 — Le Festin royal.

Collection de la Chalcographie du Louvre.

MOREAU (P.-L.), Pinxit. — MOREAU (J.-M.), Sculpsit.

110 — Le Bal masqué.

Collection de la Chalcographie du Louvre.

LANCRET (N.), Pinxit. — LE BAS (P.), Sculpsit.

111 — Conversation dans un parc.

Collection de la Chalcographie du Louvre.

112 — Portraits de Hyacinthe Rigaud, peintre du Roi, et de Elisabeth Gouix, sa femme.

Gravés par DAULLÉ, pour sa réception à l'Académie en 1740.

Collection de M. Louis Le Nain
Bruxelles.

113 — Portrait de Martinus Vanden Bangart (Gallis Des Jardins).

Gravé par EDELINCK, d'après Hyacinthe RIGAUD.

Collection de M. Louis Le Nain
Bruxelles.

WATTEAU (Antoine), Pinxit. — de LARMESIN (N.), Sculpsit.

114 — L'Accordée du village.

Collection de M. X...
Paris.

115 — Portrait de Marie-Antoinette

Par JEANINET, gravé à la manière noire, colorié.

Collection de M. Ch.-L. Cardon
Bruxelles.

SCULPTURES

ANGUIER (François)
1604-1669

1 — Marie-Thérèse.

Buste en marbre.

Collection de M. Lucien Kraemer
Paris.

CLODION
1738-1814

2 — Tête de faune

En bronze, à cire perdue, de grandeur naturelle.

Collection de M. le comte Jean de Castellane
Paris.

CLODION

3 — Faunesse et petit faune.

Bas-relief en fonte creuse.

Collection de M. Henri Rochefort
Paris.

CLODION

4 — La Gimblette.

Groupe en terre-cuite.

Collection de M. Henri Rochefort
Paris.

CLODION

5 — Le Baiser de l'Amour.

Bas-relief rond.

Collection de Mme Besnard
Paris.

COYSEVOX
1640-1720

6 — Le Grand Condé.

Buste en marbre.

Collection de M. le baron Lambert de Rothschild
Bruxelles.

Ecole Française XVIIIe siècle

7 — Enfant jouant avec un chien.

Groupe en terre-cuite.

Collection de M. le baron Lambert de Rothschild
Bruxelles.

Ecole Française XVIIIe siècle

8 — Statue d'enfant tenant une amphore.

Terre-cuite de grandeur naturelle.

Collection de M. Chappey
Paris.

Ecole Française XVIIIe siècle

9 — Dame de la Cour Louis XVI.

Buste en marbre.

Collection de Mme de Comis
Paris.

Ecole Française
(Epoque Louis XVI)

10 — La Justice et la Paix ; au revers : l'Abondance.

Grand groupe. Sèvres pâte tendre.

Collection de M. Ch.-L. Cardon
Bruxelles.

Ecole Française

11 — Bacchus et Ariane.

Groupe en marbre.

Collection de M. Ch.-L. Cardon
Bruxelles.

Ecole Française

12 — L'Automne sous la forme d'une Nymphe.

Grande statue en marbre.

Collection de M. Helbronner
Paris.

Ecole Française

13 — Grand vase en marbre.

Décor à ornements.

Collection de M. Helbronner
Paris.

FALCONNET (E.)

1716-1791

14 — Baigneuse assise.

Statue en marbre, signée E F fécit 1770.

Collection de M. Blanc
Paris.

MARIN (J.-Ch.)

1773-1834

15 — Satyre enlevant une Bacchante.

Terre-cuite.

Collection de M. Henri Rochefort
Paris.

NAURISSART
(Epoque Louis XIV)

16 — Minerve se faisant indiquer par l'Amour un plan de fortifications.

Bas-relief ovale, marbre. Signé Naurissart.

Collection de M. Lucien Kraemer
Paris.

PAJOU
1730-1809

17 — Cerès.

Statuette en marbre.

Collection de Mme Burat
Paris.

PAJOU

18 — Grétry.

Buste en terre-cuite.

Collection de M. Lucien Kraemer
Paris.

PAJOU

19 — Moïse.

Buste en terre-cuite.

Collection de M. Henri Rochefort
Paris.

PILLON (P.-P.-J.)

20 — Washington.

Buste en marbre, grandeur naturelle. Signé et daté 1781.

Collection de M. de Sahunne-Lafayette.

PUGET
1622-1694

21 — Groupe en terre-cuite patinée, trois figures mythologiques.

Collection de M. Doistau
Paris.

PUGET

22 — L'Enfant couché.

Groupe en marbre.

Collection de M. Henri Rochefort
Paris.

PUGET (attribué à)

23 — Fleuve couché.

Terre-cuite.

Collection de M. Agenor-Doucet
Paris.

Bacchus et Ariane.

Groupe en marbre.

Collection de M. Ch.-L. Cardon
Bruxelles.

Console Louis XV.

Collection de Mme Louis Le Nain
Bruxelles.

TAPISSERIES

1, 2, 3, 4 — Tapisseries de l'Etat (France).

Ces belles tapisseries, exécutées sur les cartons de Detroy (Jean-François), reflètent bien le caractère propre à l'école française académique sous Louis XV; leur style pompeux, pittoresque et conventionnel est soutenu par une coloration claire et brillante; les bordures très importantes sont des modèles d'ornementation et complètent l'ensemble de ces tentures d'aspect riche et distingué.

Deux de ces tapisseries sont tirées de l'histoire d'Hester.

Les deux autres, de l'histoire de Jason et Médée.

5 — Tapisserie des Gobelins représentant le Concert dans un parc.

Exécuté à la Manufacture sous la direction de F. Boucher d'après Antoine Watteau.

Dans cette pièce superbe s'incarne, avec une grâce exquise et toute française, l'élégance raffinée de cette belle époque. Rien de plus charmant que ce groupe de jeunes dames et seigneurs en riches costumes, faisant de la musique sur ce fond de paysage que décore une fontaine couronnée d'amours; elle est entourée d'une bordure imitant un cadre sculpté et doré.

Collection de M. G...
Paris.

6 — *Tapisserie des Gobelins*

D'après Bérain.

Composition d'architecture et d'arabesques, où de petits personnages dansent en l'honneur du dieu Pan. Des paons, des animaux divers, des groupes de fruits et de fleurs sur fond jaune, viennent compléter l'ensemble qui est encadré d'une bordure à ornement.

Collection de M. Schutz
Paris.

No. 5

7 — *Tapisserie des Gobelins*

Tissée d'or de la série des Mois d'Audran.

Elle représente le dieu Mars dans un entourage d'arabesques, de trophées de guerre et de musique se détachant sur un fond jaune.

Collection de M. Ch.-L. Cardon
Bruxelles.

8 — *Tapisserie des Gobelins*

Représentant un sujet mythologique; elle est entourée d'une bordure simulant un encadrement.

Collection de M. Victor Klotz
Paris.

9 — *Deux panneaux en tapisserie des Gobelins.*

Dessin d'arabesques de Bérain avec réserves de panneaux ornés de fleurs.

Collection de M. Victor Klotz
Paris.

10 — *Grande Tapisserie*

D'après Audran, faisant partie d'une suite de trois tapisseries.
Elle représente un épisode de l'histoire de Daphnis et Chloé : l'offrande au dieu Pan, et est entourée d'une bordure simulant un encadrement.

Collection de M. de B...
Paris.

11 — *Tapisserie des Gobelins*

Tissée d'argent.

Elle représente une épisode du siège de Tournai, et est entourée d'une bordure de fleurs et d'ornements reliés par des cartouches aux armes de France et au chiffre de Louis XIV.
Signée dans la lisière : D L Croix.

Collection de M. Vail-D. Marquereau
Paris.

12 — Tableau en tapisserie des Gobelins

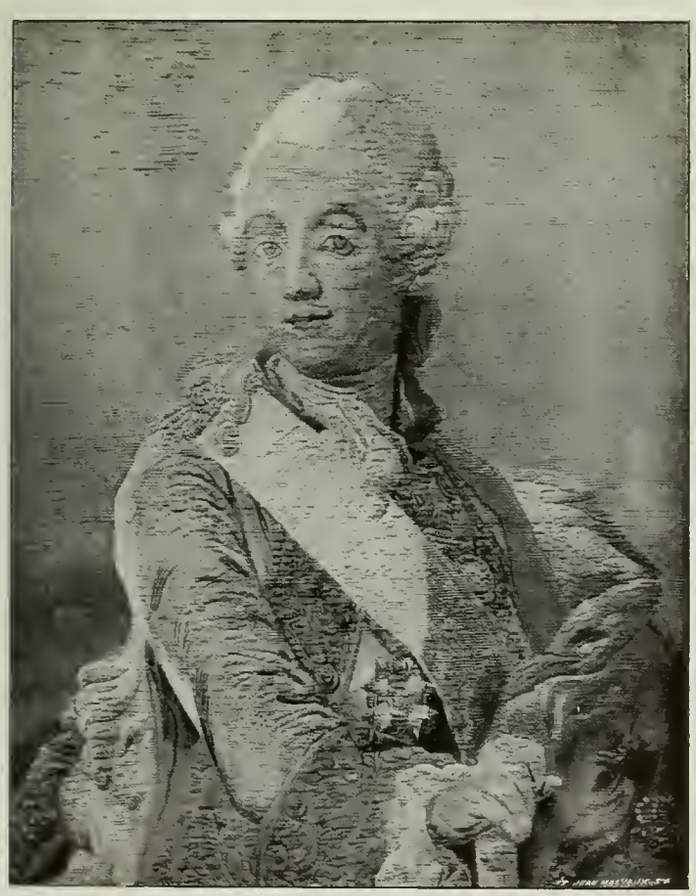
Représentant l'acteur Le Rain, de la Comédie-Française, dans son rôle de Bajazet.

Collection de M. Vail-D. Marquereau
Paris.

13 — Tableau en tapisserie des Gobelins.

Portrait de Mlle Coypel, fille de Coypel (Noël).
Signé et daté F. Boucher p^xit^; Cozette ex^it^.

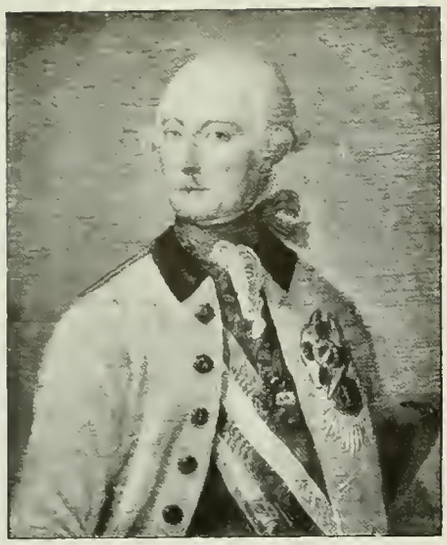
Collection de M. E. Lowengard
Paris.



14 — Tableau en tapisserie des Gobelins.

Portrait d'un gentilhomme en costume de l'époque Louis XV.

Collection de M. Doistau
Paris.



15 — Tableau en tapisserie de la Savonnerie.

Portrait de Joseph II, d'après Carle Van Loo.

Collection de M. Doistau
Paris.

16 — Tableau en tapisserie de Beauvais.

Portrait du Roi Louis XV, d'après Van Loo.

Collection de M. E. Lowengard
Paris.

17 — Tapisserie de Beauvais.

Dans un jardin fleuri sont réunis six personnages en costumes chinois.

Collection de M. Schutz
Paris.

18 — Quatre tapisseries.

Allégorie des quatre parties du monde, représentées par des femmes debout sur des piédestaux; fond de verdure, attributs, etc.

Collection de M. Ch.-L. Cardon
Bruxelles.

19 — *Tapisseries de Lille.*

Suite de quatre tentures représentant les Chasses royales, d'après Van der Meulen ; bordures à rinceaux fleuris et feuillages, oiseaux, attributs de chasse, corbeilles de fruits, etc.

Epoque Régence.

Collection de M. A. Bloche
Paris.

20 — *Tapisseries d'Aubusson.*

Suite de cinq tentures Louis XVI ; au centre, dans des médaillons encadrés et ornés de fleurs, sont représentées des scènes d'enfants inspirées de Boucher.

Collection de M. Lion
Paris.

21 — *Tapisseries d'Aubusson, époque Louis XVI.*

Suite de trois panneaux :

La partie supérieure est ornée d'attributs de musique et d'attributs champêtres.

Dans le bas, des animaux divers.

Collection de M. F. Guérault.

22 — *Tapisseries d'Aubusson, époque Louis XVI.*

Suite de six tentures représentant des scènes champêtres et mythologiques, d'après Boucher et Huet. Bordures dans le haut de draperies enguirlandées de fleurs.

Un des panneaux porte l'inscription : Fourié, fabricant, à Aubusson.

Collection de M. A. Bloche
Paris.

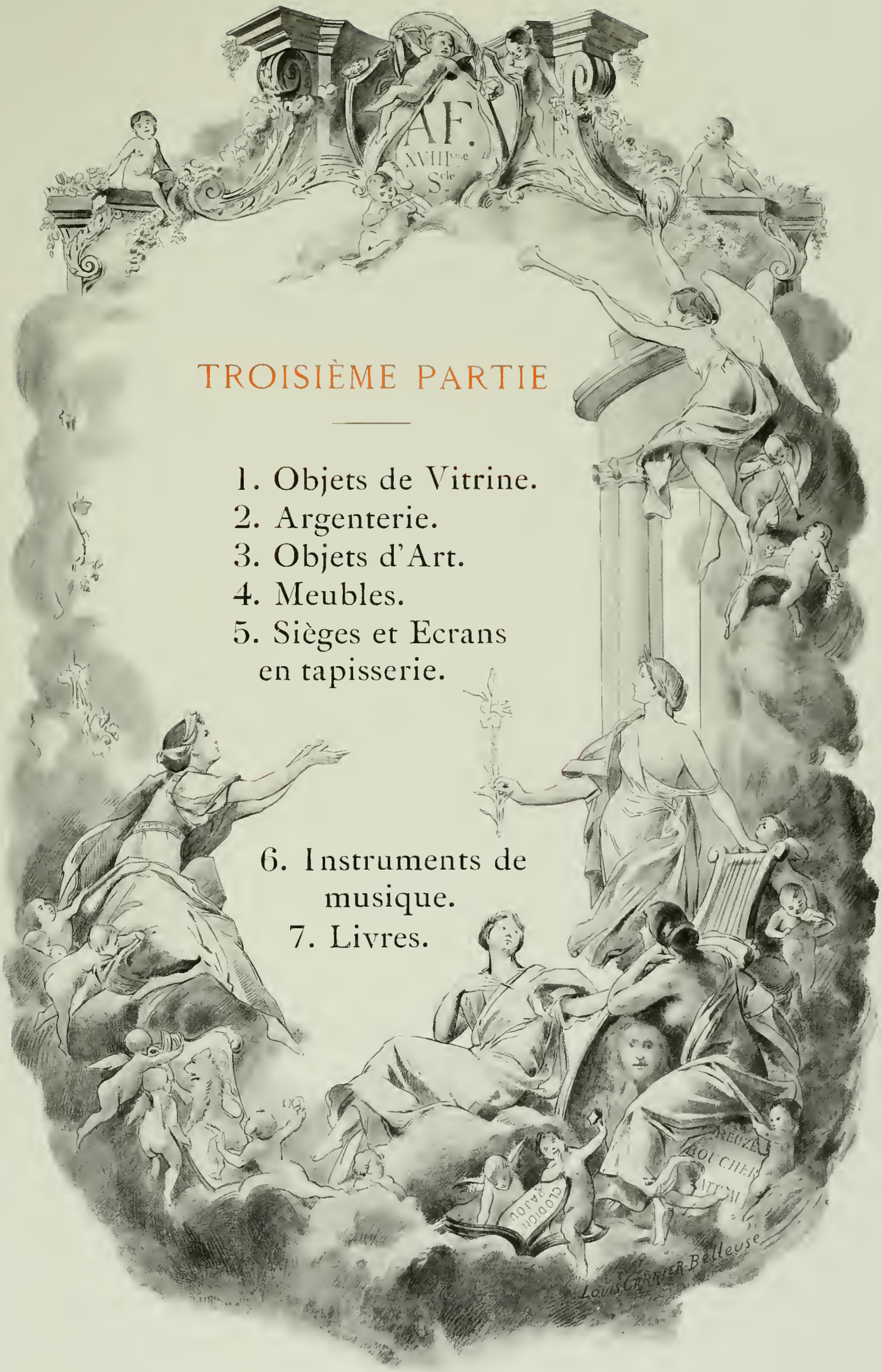
23 — *Tapisseries d'Aubusson.*

Deux tentures, d'après Oudry (XVIIIe siècle). Dans des paysages boisés sont représentées des scènes de chasse, chiens courant un lièvre, volatiles, etc. Bordure de fleurs.

Collection de M. A. Bloche
Paris.

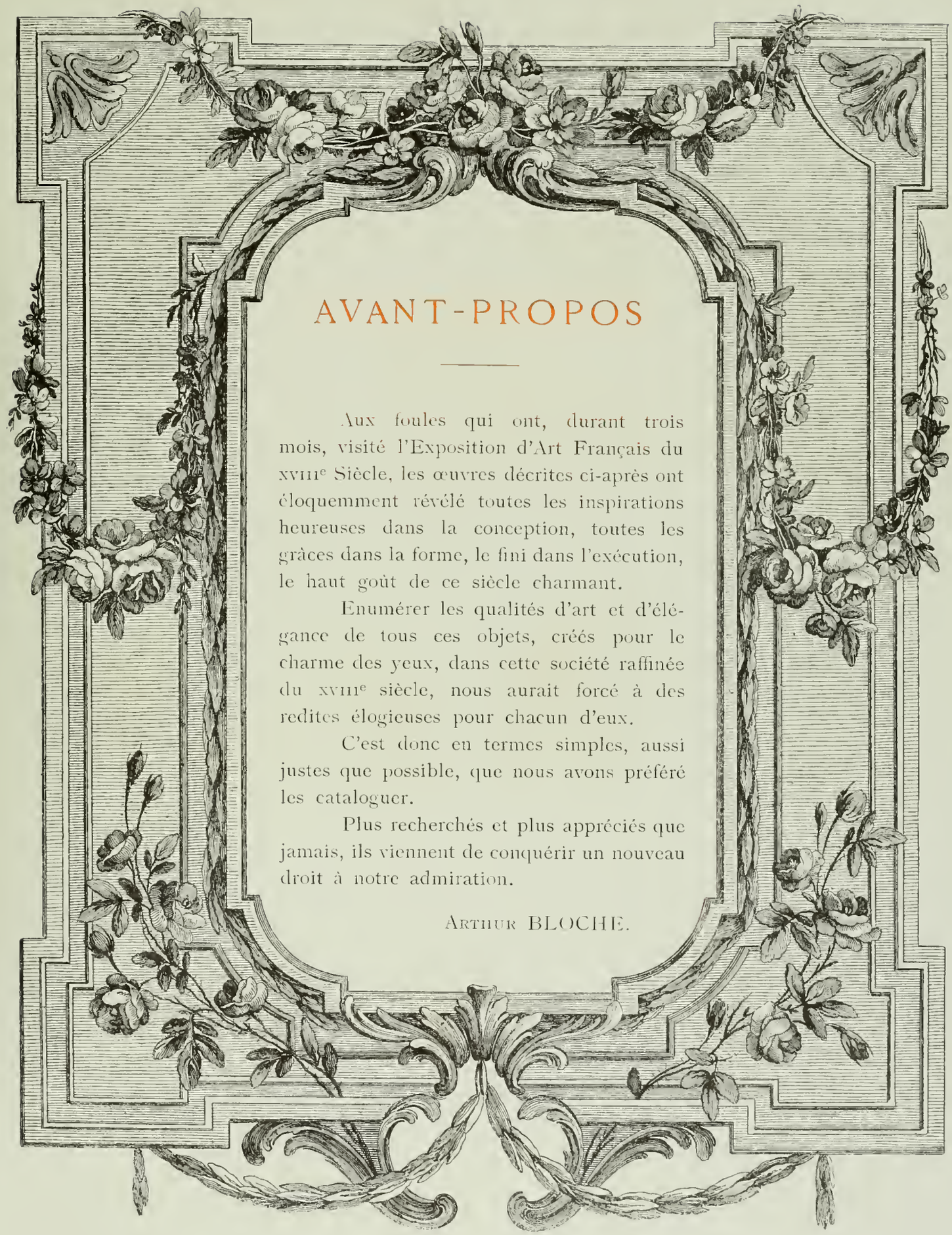
N° 18

No 19



TROISIÈME PARTIE

1. Objets de Vitrine.
2. Argenterie.
3. Objets d'Art.
4. Meubles.
5. Sièges et Ecrans en tapisserie.
6. Instruments de musique.
7. Livres.



AVANT-PROPOS

Aux foules qui ont, durant trois mois, visité l'Exposition d'Art Français du XVIIIe Siècle, les œuvres décrites ci-après ont éloquemment révélé toutes les inspirations heureuses dans la conception, toutes les grâces dans la forme, le fini dans l'exécution, le haut goût de ce siècle charmant.

Enumérer les qualités d'art et d'élégance de tous ces objets, créés pour le charme des yeux, dans cette société raffinée du XVIIIe siècle, nous aurait forcé à des redites élogieuses pour chacun d'eux.

C'est donc en termes simples, aussi justes que possible, que nous avons préféré les cataloguer.

Plus recherchés et plus appréciés que jamais, ils viennent de conquérir un nouveau droit à notre admiration.

ARTHUR BLOCHE.

Objets de Vitrine

COLLECTION DE Mme de POLES

1 — Grande Boite ovale, en or émaillé en plein, offrant des compositions, scènes champêtres de François Boucher, entourées de rocailles et de rinceaux gravés et émaillés. Epoque Louis XV.

2 — Grande Boite rectangulaire, en or émaillé en plein, offrant des scènes galantes et champêtres de François Boucher, entourées d'amours, de guirlandes de fleurs et d'oiseaux en camaïeu bleu. Epoque Louis XV.

3 — Boite rectangulaire, en or émaillé en plein, offrant des scènes d'intérieur de J.-B. Greuze, entourées d'ornements en or de couleur ciselés; à l'intérieur une miniature, portrait de grande dame. Epoque Louis XVI.

4 — Grande Boite en or forme rectangulaire et cintrée, le dessus en ancienne pâte tendre de Vincennes, représentant d'un côté, à l'intérieur, « Vénus au bain »; de l'autre côté, à l'extérieur, « la Déclaration », enrichie d'une griffe en diamants, émeraudes et rubis. Epoque Louis XV.

5 — Boite-Drageoir à contours en or émaillé repoussé et ciselé, dessin à monuments rocailles, avec sujets mythologiques et applications de nacre et d'ivoire. Epoque Louis XV.

6 — Boite oblongue et octogone, en écaille blonde, décor en piqué d'or offrant des scènes de chasse, monture à cage en or de couleur. Epoque Louis XVI.

7 — Boîte oblongue et octogone, or ciselé et de couleur, décor à guirlandes de laurier et nœuds de rubans, ornée d'émaux à sujets mythologiques. Epoque Louis XVI.

8 — Boîte carrée en agate orientale, monture à cage forme contournée en or émaillé en plein, décor à fleurs. Epoque Louis XV.

9 — Grande Boîte ovale en or de couleur ciselé, décor à trophées d'attributs de musique et champêtres, à guirlandes de fleurs et rinceaux, le dessus à deux ouvertures accouplées. Epoque Louis XV.

10 — Grande Boîte ovale en or ciselé et de couleur, offrant des médaillons à sujets mythologiques, des vases fleuris, des guirlandes de laurier; elle s'ouvre des deux côtés. Epoque Louis XVI.

11 — Montre en or repercé, dans sa custode en or émaillé en plein, représentant une ronde de nymphes guidées par Flore. Œuvre de Moser. Epoque Louis XV.

12 — Montre en or, avec custode en or ciselé et émaillé en plein, représentant un monument à rocailles enguirlandées de fleurs, au milieu desquelles un chien et des oiseaux. Epoque Louis XV.

13 — Etui en or émaillé en plein, offrant quatre médaillons, scènes d'intérieur d'après David Teniers, entourés de fleurs et de feuillages en camaïeu gros bleu. Epoque Louis XV.

14 — Etui en or émaillé en plein, à médaillons fond rose avec figures de vestales et de nymphes en grisaille, entourés de guirlandes et de chutes de fleurs enrubannées. Epoque Louis XVI.

15 — Agenda royal de l'an 1774, représentant, en gravure, en tête des mois : de janvier, le médaillon de Louis XV; de février, Louis dauphin; de mars, Marie-Antoinette, dauphine; d'avril, une allégorie d'alliance; de mai, le mariage du Comte de Provence; de juin, le Duc de Savoye; de juillet, le Comte de Provence; d'août, la Comtesse de Provence; de septembre, l'Empereur d'Autriche; d'octobre, l'Impératrice Reine de Hongrie; de novembre, le Comte d'Artois; de décembre, Henri IV; à la fin, sur deux feuillets, on lit :

M. le Comte de Provence

Français, de la divinité,
Ce Prince vous offre l'image.
On voit peintes sur son visage,
La douceur et la majesté.
C'est un heureux et sûr présage
Des plus hautes vertus chez sa Postérité.

Mme la Comtesse de Provence

Esprit, bonté, grâce, délicatesse,
Attraits, vertus, cette jeune Princesse,
De la nature a reçu tous les dons.
C'est pour la gloire de la France,
Que le Ciel la forme digne de l'alliance
Qui l'unit au sang des Bourbons.

La reliure, en or et nacre, incrustée d'or, offre, d'un côté, le profil de la Comtesse de Provence; de l'autre, celui du Comte de Provence enrichi de bouquets de fleurs et de branchages en diamants. Epoque Louis XVI.

16 — **Hall :** Email rond, portrait de grande dame regardant presque de face, corsage rose à fichu blanc avec bouquet de roses, coiffure à longues boucles avec fleurs.

17 — **Hall :** Grande Miniature : portrait de dame de la Cour, assise dans un parc, la main gauche appuyée sur un vase de marbre, de l'autre tenant un message. Elle est en robe de gaze blanche avec bouquet de fleurs au corsage, coiffure haute. Ancienne collection Muhlbacher.

COLLECTION DE M. RUEFF

18 — Grande Boite en or émaillé en plein, à médaillons, sujets mythologiques inspirés de Coypel et de Boucher. Epoque Louis XVI. L'émail du couvercle se détache au milieu de figures de guerriers, et de trophées en or ciselé et réservé sur fond émaillé vert. Le pourtour offre des enguirlandements, des accouplements d'écussons encadrant les sujets.

19 — Grande Boite ovale en or ciselé et de couleur, offrant au pourtour et dessous des rosaces et des bouquets de fleurs. Bordure émaillée bleu. Le dessus est enrichi d'un portrait d'Anne d'Autriche peint sur émail par Petitot. A l'intérieur est gravé l'inscription : Anne d'Auriche, reine de France. Travail de l'époque.

20 — Grande Boite ovale en or émaillé, fond bleu lapis lazuli, avec décorations des bordures, d'entre-deux et de milieu de médaillons en or et réservé, dessinant des chutes et des guirlandes enrubannées. Le dessus est enrichi d'un portrait du Régent, peint sur émail par Petitot. Epoque Louis XVI.

21 — Boite ovale en or émaillé en plein, à sujets, d'après François Boucher, scènes allégoriques de la vie des dieux et déesses. L'Enlèvement d'Europe, Renaud et Armide, Vénus et l'Amour, Apollon et Vénus, etc., encadrées de rocailles fleuronnées. Epoque Louis XV.

22 — Boite rectangulaire, en or émaillé en plein, offrant en réserve des bouquets de fleurs encadrés de rubans enguirlandés. XVIIIe siècle.

23 — Boite octogone en or émaillé, fond vert, enrichie de six gouaches, représentant des paysages. Epoque Louis XVI. La monture à cage dessine autour de la gorge des guirlandes de fleurs, des encadrements de médaillons et de bordure à fleurettes, des montants à pilastres plats.

24 — Etui en vernis Martin, fond rubis et or, avec peintures en grisaille et camaïeu, offrant des scènes champêtres, monture en or. Epoque Louis XVI.

25 — Etui en vernis Martin fond d'or, avec peintures volatiles en couleur. Monture or. Epoque Louis XVI.

26 — **Hall** : Miniature ovale, portrait de Mme Adélaïde-Louise-Sophie de France, fille du Roi, représentée presque de face, corsage décolleté avec quelques roses, coiffure ornée de fleurs. Montée dans un médaillon avec cheveux nattés au revers.

No 17

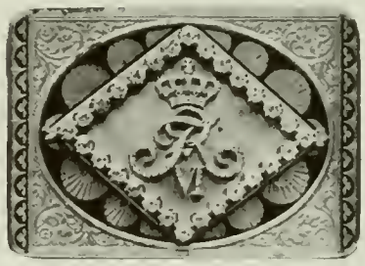
COLLECTION DE M. BERNARD FRANCK

27-107 — Précieuse collection de quatre-vingts pièces de vitrine, telles que boîtes de toutes formes, bonbonnières, coffrets, nécessaires, flacons, étuis à flacons, carnets de bal, drageoirs, cassolettes, châtelaines, montres, œufs, boîtes à mouches, étuis en matières orientales des plus précieuses, avec charmantes montures en or ciselé, repoussé, enrichies de diamants et de rubis, œuvres des orfèvres les plus renommés des époques Louis XIV, Régence, Louis XV et Louis XVI.

Cette collection résume peut-être l'histoire des frivolités élégantes de la femme au XVIIIe siècle. Les représentations de quelques pièces, ne donnent qu'une faible idée de sa variété et du charme des bibelots exquis dont elle se compose.

COLLECTION DE M. ARTHUR BLOCHE

108 — Tabatière forme rectangulaire en or émaillé bleu de roi et noir. Epoque Premier Empire. Sur le couvercle, réservé, cerclé de vingt-huit brillants, le chiffre couronné de Frédéric-Auguste VI, roi de Saxe, en diamants. Champ émaillé, bleu de roi sur or guilloché. Couvercle, pourtour et fond de la boîte décorés d'ornements en or gravé, ciselé et émaillé.



Cette boîte fut offerte par Frédéric-Auguste, roi de Saxe, à Napoléon Ier.

109 — Bonbonnière ovale, en or émaillé, fond bleu clair. Dessus représentant une allégorie aux Arts et aux Sciences. Epoque Louis XVI.

110 — Tabatière en or ciselé et gravé. Epoque du Premier Empire.

111 — Etui en or émaillé, fond orange, bordure ciselée et cloutée. Epoque Louis XVI.

112 — Montre en or émaillé en plein, à sujet champêtre, encadré d'ornements et de rubans en or ciselé. Epoque Louis XVI.

113 — Montre en or repercé, avec custode en or repoussé, offrant un sujet mythologique : Flore, l'Amour et Zéphyr au milieu de rocailles. Epoque Louis XV.

114 — Montre en or émaillé en plein. Jeune femme tenant une rose ; bordure à ornements gravés. Epoque Louis XVI.

115 — Montre en or ciselé et de couleur, à sujet champêtre. Epoque Louis XVI.

116 — Montre en or émaillé à fond loutre; bordure rehaussée de blanc. Epoque Louis XVI.

117 — Montre en or émaillé, à médaillon; scène champêtre, entourage du cadran en jargons. Epoque Louis XVI.

118 — Montre en or ciselé et de couleur, à sujet mythologique : Vénus et l'Amour. Epoque Louis XV.

119 — Bague en or, avec rosace en roses. Epoque Louis XVI.

120-134 — Suite de quinze éventails à sujets mythologiques, champêtres ou historiques, avec montures en nacre et en ivoire sculpté à jour, décorés d'applications d'or, des époques Louis XV et Louis XVI.

COLLECTION DE S. A. S. LE DUC D'ARENBERG

135 — Miniature sur ivoire par Guérin, représentant la Princesse Pauline d'Arenberg et ses enfants.

COLLECTION DE M. LE COMTE EUGÈNE D'OULTREMONT

136 — Etui garni, en or, émaillé de fleurettes.

N° 77

N° 101

N° 50

N° 58

N° 71

N° 74

N° 106

N° 56

N° 62

N° 76

N° 60

N° 80

N° 30

N° 86

N° 37

N° 27

COLLECTION DE M. BERNARD FRANCK

COLLECTION DE Mme VAN MEEGEN

137 — Eventail en vernis Martin, offrant d'un côté un char conduit par l'Amour; au revers, des personnages chinois. Epoque Louis XIV.

138 — Eventail en vernis Martin représentant, d'un côté, le concert champêtre; et au revers, un paysage avec lac; dans des encadrements repercés à jour, offrant des chasses aux cerfs.

COLLECTION DE M. VICTOR KLOTZ

139 — Boite ronde, en vernis Martin, lamé d'or, avec miniature, signée Siccardi, représentant une jeune femme à corsage bleu et coiffure poudrée. Epoque Louis XVI.

140 — Boite ronde, en or de couleur, avec miniature de jeune femme à corsage blanc, entourée d'un cercle de roses sur fond d'émail bleu. Epoque Louis XVI.

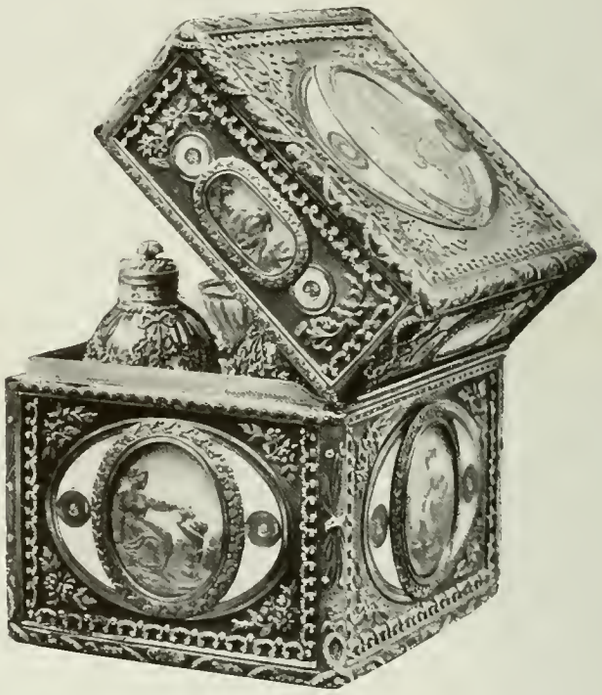
141 — Boite ronde, en poudre d'écaille verte, lamée d'or, avec miniature entourée d'un cercle enrichi de roses, représentant une jeune femme à corsage bleu et blanc, attribuée à Siccardi. Epoque Louis XVI.

142 — Boite ronde, en poudre d'écaille jaspée bleu gris, à monture d'or, ornée d'une miniature représentant un portrait d'homme à cheveux blonds. Epoque Louis XVI.

143 — Boite ovale, en poudre d'écaille rouge, à monture d'or, ouvrant à charnière, ornée d'une miniature de jeune femme sur vélin. Epoque Louis XVI.

144 — Boîte ronde, en poudre d'écaille violette jaspée, cerclée de perles d'acier, ornée d'une miniature en grisaille, peinte par Eisen, et représentant deux Amours. Epoque Louis XVI.

COLLECTION DE M. HELFT



145 — Coffret à odeurs, en or émaillé fond vert, monture à cage, dessin à fleurs enrubannées de diamants, offrant sur chaque face des médaillons en or ciselé, d'après Boucher et renfermant quatre flacons enrichis de diamants et un entonnoir en cristal de roche.

Ce précieux coffret appartint à la reine Marie-Antoinette.

COLLECTION DE Mme DENORMANDIE

146 — Eventail, monture nacre, à petits personnages au milieu de rocailles, à rehauts d'or et de couleur; feuille représentant le Triomphe de Vénus. Epoque Louis XV.

147 — Eventail, monture ivoire sculptée et ajouré, à petits personnages, rinceaux et volatiles; feuille représentant une scène d'intérieur. Epoque Régence.

148 — Eventail cabriolet, monture ivoire repercé à jour, rehaussée d'or et de couleur; feuille représentant une fête champêtre. Epoque Louis XV.

149 — Eventail, monture ivoire incrusté d'argent, cartouches et ornements en nacre gravée et ajourée; feuille représentant une scène de l'histoire de Télémaque. Epoque Régence.

150 — Eventail, monture ivoire ajouré; feuille ornée d'un dessin à la plume : Personnages chez le barbier. Epoque Louis XIV.

151 — Eventail, monture nacre sculptée et ajourée, à petits personnages et branchages à rehauts d'or et de couleur; feuille représentant, au centre, une scène de comédie; sur les côtés, des médaillons à personnages et à sujets allégoriques. Epoque Louis XVI.

152 — Eventail, monture ivoire ornée de peintures à trophées; feuille offrant, au centre, un masque de Pierrot et tout autour des scènes allégoriques et grotesques. Epoque Louis XVI. Travail exécuté en France pour l'Espagne.

COLLECTION DE Mme AGENOR-DOUCET

153 — Miniature, portrait de femme, par Périn, signée à gauche. Dans un parc, vue de face, le corsage échancré, elle tient une rose de la main droite. Montée sur boîte en écaille noire.

154 — Miniature, portrait d'homme, par Périn, signée à gauche. Montée sur boîte en écaille noire.

155 — Peinture sur émail. Portrait d'Abraham Ferroux l'Aîné, horloger, peint par sa fille, Elizabeth Ferroux, à Genève, l'an 1782. Signé et daté.

156 — Miniature, portrait de femme, par Augustin, signé à gauche. Vue de face, corsage décolleté.

157 — Miniature, portrait de femme en corsage décolleté; elle tient des roses dans chaque main; montée sur boîte. XVIIIe siècle.

158 — Miniature, portrait de femme. En corsage bleu décolleté, elle se tient appuyée au pied d'un petit Amour en marbre blanc. Monté sur boîte. Ecole Française, XVIIIe siècle.

159 — Miniature, portrait de femme, par Siccardi. En robe blanche et bleue décolletée, un ruban blanc dans les cheveux; cadre en bronze doré. Epoque Louis XVI.

160 — Miniature, portrait de femme, par Siccardi. En costume de nymphe, dans un parc, des guirlandes de roses autour des bras; elle tient, dans sa main gauche, un carquois, et de sa main droite dirige une flèche vers le cœur.

161 — Miniature, portrait de femme, par Vestier. Vue de face, en corsage décolleté mauve à manches blanches; cadre bronze doré de l'époque.

162 — Miniature, portrait de la Baronne de Saint-Marsault, née de la Condrai. Montée sur boîte en ivoire. Ecole Française, XVIIIe siècle.

163 — Miniature, portrait d'une jeune femme et de ses deux filles. Ecole Française. Monté sur boîte.

164 — Miniature, portrait de femme. Monté sur boîte. Ecole Française, XVIIIe siècle.

165 — Tirelire en pomponne doré. Epoque Louis XV.

166 — Paire de flambeaux en bronze ciselé et doré. Modèle de Delafosse. Ces flambeaux sont gravés dans l'œuvre de Delafosse. Epoque Louis XV.

167 — Paire de petites appliques en bronze doré, à guirlandes de fleurs. Attribué à Delafosse ou Forté. Epoque Louis XVI.

168 — Vase octogonale avec couvercle, en ancienne porcelaine blanche de Chine, garni d'une monture en bronze ciselé. Travail de Delafosse. Epoque Louis XVI.

169 — Paire de petits vases en argent émaillé vert, monture en bronze ciselé et doré. Se transforment en flambeaux. Epoque Louis XVI.

COLLECTION DE M. JANSSEN

170 — Deux petits vases en ancienne porcelaine de Chine gros bleu, montures en bronze doré. Epoque Louis XVI.

171 — Coupe à déguster, en argent ciselé, décorée de médaillons à l'effigie de Louis XVI et de guirlandes. Epoque Louis XVI.

172 — Deux petits seaux en argent gravé, à écussons. XVIIIe siècle.

173 — Beurrier avec couvercle et plateau en argent. Epoque Louis XVI.

COLLECTION DE M. MARCEL RAIMON

174 — Cinq grandes gouaches représentant des nymphes, baigneuses, Vénus et amours, par Charlier.

Dentelle " Point de France "

COLLECTION DE MM. FOA (de Marseille)

175 — Grand bandeau en dentelle représentant Louis XIV et des attributs de son règne, portraits de personnages de la Cour et ornements, en « point de France », dessiné par Berain, en 1665; hauteur $0^{m}65$ sur $3^{m}20$ de long.

Cette œuvre importante fut exécutée au château de Lonray, près d'Alençon, par des dentellières que Colbert fit venir de Venise et sous la direction d'une dame Gilbert, native d'Alençon. La présentation de cette dentelle au Roi fut l'occasion d'une cérémonie spéciale à Versailles. Louis XIV en fut tellement émerveillé, qu'il témoigna le désir que désormais personne ne parût à la Cour avec d'autres dentelles, et leur donna le nom de « Point de France ».

Argenterie

1 — Paire de flambeaux en argent à godrons, gravés d'ornements de l'époque Louis XV.

Collection de M. Victor Klotz.

2 — Paire de flambeaux en argent ciselé à torsades et coquilles. Epoque Louis XV.

Collection de M. Victor Klotz.

3 — Paire de flambeaux en argent, Vieux Paris. Epoque de transition de Louis XV à Louis XVI.

Collection de M. Victor Klotz.

4 — Paire de flambeaux en argent repoussé et gravé. Dessins de Bérain. Epoque Louis XVI.

Collection de M. Victor Klotz.

5 — Soupière en argent ciselé, de l'époque Louis XVI, richement ornée de feuilles d'acanthe, de lauriers, et gravée d'armoiries portant la devise : « Forte scutum salus Ducum ».

Collection de M. Victor Klotz.

6 — Petit légumier en argent ciselé et doré, de l'époque Louis XVI, à couvercle gravé de feuillages et d'armoiries.

Collection de M. Victor Klotz.

7 — Paire de girandoles à trois lumières, en argent ciselé, décor à rocailles. Epoque Louis XV.
Ancienne collection Eudel.

Collection de M. André Aucoc.

8 — Service composé d'une théière, une cafetière, un sucrier et un pot à crème, en argent ciselé, décor à arabesques feuillagées ensoleillées et à guirlandes. Epoque Louis XVI. Signé A. Boullier, à Paris.

Collection de M. André Aucoc.

9 — Service de poupée, en argent ciselé, composé de cent vingt-trois pièces. Epoque du Premier Empire.

Collection de M. André Aucoc.

10 — Grande soupière ovale, plat et couvercle en argent ciselé avec armoiries. Epoque Louis XVI.
Anciennes collections Eudel et Dreyfus.

Collection de Mme Besnard.

11 — Ecuelle avec couvercle et plat en argent ciselé. Epoque Régence. Ancienne collection du baron Double.

Collection de Mme Besnard.

12 — Aiguière et son bassin de forme oblongue, en argent ciselé, décor à feuillages et arabesques à rosaces. Epoque Louis XVI.

Collection de M. Boin-Taburet.

13 — Garniture de toilette en vermeil ciselé et gravé, composé d'un miroir, une aiguière et son bassin, deux coffrets rectangulaires, deux flambeaux, une coupe, une brosse, un petit coffret, une boîte oblongue, quatre boîtes rondes et deux pots à pommade, ayant appartenu à la Reine de Portugal, Marie-Anne d'Autriche. Epoque Régence.

Collection de M. Helft.

14 — Miroir, cadre en argent ciselé, parties dorées, dessin à rocailles et coquilles feuillagées, offrant dans le bas une figurine d'amour formant flambeau. Epoque Louis XV.

Collection de M. Chappey.

COLLECTION DE Mme HAMOIR, à Bruxelles

15 — Dentelles : Point de Paris; Valenciennes; Lille; Argentan; Alençon.
Bijoux : châtelaine ; tabatière ; broche miniature, signée Boucher; miniatures diverses.
Un gilet de satin brodé.
Une garniture d'acier.

Objets d'Art

BRONZES — PORCELAINES — BISCUITS

1 — Paire de vases en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, fond bleu turquoise, médaillons à personnages. Epoque Louis XVI.

Collection de M. Tony Dreyfus.

2 — Cartel en bronze ciselé et doré, représentant une chasse au sanglier et des rocailles de Caffieri. Epoque Louis XVI.

Collection de M. Blanc.

3 — Paire d'appliques à trois lumières, en bronze ciselé et doré. Dessin à têtes de cerfs et rinceaux feuillagés. Travail de Gouthière. Epoque Louis XV.

Collection de M. Rueff.

4 — Paire de candélabres en bronze ciselé et doré. Modèle arbres chargés de feuillages. Epoque Louis XV.

Collection de Mme Burat.

5 — Grand cartel en bronze ciselé et doré, le haut offrant une cassolette, les côtés des cariatides de femmes, culot à feuilles d'achante. Epoque Louis XVI.

Collection de M. Chappey.

6 — Garniture de cheminée en bronze ciselé et doré. La pendule représente une Bacchante enivrée sur un lit de repos orné d'animaux et de thyrses de vigne en bas-relief; les candélabres représentent des nymphes drapées portant des bouquets à cinq lumières; torches et rinceaux ornés de papillons, socles en marbre vert garnis de bronzes dorés. Epoque Premier Empire.

Collection de M. Leroux.

7 — Pendule de bronze, portant l'inscription :

L'amitié sous votre. . . .
. . . . . .
Vous êtes la raison du cœur.

Une vestale de bronze, de patine brune, drapée à l'antique, présente un cœur à la flamme d'un trépied. Le cadran est signé Bréguet. Le socle, en granit d'Egypte rose jaspé et bronze doré, ciselé à rais de cœur, repose sur quatre pieds formés par de petites tortues de bronze ciselé et doré. Epoque Directoire.

Collection de M. Victor Klotz.

8 — Petit cartel en bronze repoussé, ciselé et doré, à ornements, rocailles et amours personnifiant le temps. Epoque Louis XV.

Collection de M. Victor Klotz.

9 — Serrure et gâche en bronze doré et ciselé, à coquilles, rocailles et feuillages, attribuée à Caffieri. Epoque Régence.

Collection de M. Victor Klotz.

10 — Paire de flambeaux en bronze doré. Statuettes d'enfants supportant les lumières. Epoque Louis XVI.

Collection de M. Victor Klotz.

11 — Paire de grands candélabres : Femme supportant des rinceaux, à huit lumières, en bronze doré et cristaux de roche; socle jaspe vert et bronze doré.

Collection de MM. Bagués et fils.

12 — Paire d'appliques à deux lumières, bronze ciselé et doré, à figures de satyres adossés à des vases enguirlandés. Epoque Louis XVI.

Collection de MM. Baguès et fils.

13 — Paire de candélabres à deux lumières, porphyre et bronze doré. Epoque Louis XVI.

Collection de MM. Baguès et fils.

14 — Grande pendule en marqueterie d'écaille et de cuivre garnie de bronze doré, avec cul-de-lampe. Epoque Louis XIV.

Collection de MM. Baguès et fils.

15 — Gros vase en bronze, provenant du Palais de Versailles. Epoque Louis XIV.

Collection de MM. Baguès et fils.

16 — Pendule forme lyre en bronze doré et marbre. Epoque Louis XVI.

Collection de MM. Baguès et fils.

17 — Deux candélabres : Enfants tenant des bouquets, à trois lumières, en bronze doré. Epoque Louis XVI.

Collection de MM. Baguès et fils.

18 — Paire de chenets en bronze doré, à figures sur rocailles. Epoque Louis XV.

Collection de Mme Burat.

19 — Groupe en ancien biscuit de Sèvres : « La Toilette de la Reine ».

Collection de Mme Uilhein.

20 — Pendule forme vase, à cadran tournant, en bronze ciselé et doré, porté par un groupe de trois nymphes. Epoque Louis XVI.

Collection de M. Boin-Taburet.

21 — Deux candélabres à figures de nymphes drapées, en bronze. Epoque Louis XVI.

Collection de M. Boin-Taburet.

22 — Thermomètre rond, en bronze ciselé et doré. Epoque Louis XVI.

Collection de M. Boin-Taburet.

23 — Deux chenets en bronze ciselé et doré, grand modèle à balustrade, très ornementée avec sphynx couchés à l'extrémité. Epoque Louis XVI.

Collection de M. Boin-Taburet.

24 — Paire de candélabres à statuettes de femmes, en bronze, de Clodion. Epoque Louis XVI.

Collection de M. F. Guérault.

25 — Deux chenets en bronze doré, modèle à balustrades ornementées. Epoque Louis XVI.

Collection de M. Guérault.

26 — Grande pendule en bronze ciselé et doré, représentant l'Immortalité indiquant l'heure.

Collection de M. Brodart père.

27 — Grand baromètre-thermomètre en bronze ciselé et doré. Epoque Louis XVI.

Collection de M. Brodart père.

28 — Pendule architecturale en marbre blanc et noir, garnie de bronzes ciselés et dorés. Epoque Directoire.

Collection de M. Lucien Kraemer.

29 — Pendule en bronze ciselé et doré : Le triomphe de Junon. Epoque Premier Empire.

Collection de Mme Bernard Lazard.

30 — Pendule, forme monument, en marbre blanc et bronzes dorés. Epoque Directoire.

Collection de M. Emile Oppenheim.

31 — Paire de grands candélabres : Statuettes de Mars et de Minerve, en bronze patine verte, tenant des trophées, à six branches de lumières, en bronze doré. Epoque Premier Empire.

Collection de M. Darlu.

32 — Paire de grands candélabres, forme pyramides à trois faces, en bronze vert avec bas-reliefs, et bouquets à six lumières. Epoque Premier Empire.

Collection de M. Darlu.

33 — Paire de brûle-parfums en marbre vert veiné, montés en bronze ciselé et doré. Epoque Premier Empire.

Collection de M. Darlu.

34 — Paire de brûle-parfums en bronze vert. Epoque Premier Empire.

Collection de M. Darlu.

35 — Pendule forme monument, en biscuit de Sèvres, surmontée d'une statuette de femme accroupie près d'un coq et accostée de deux femmes à califourchon sur des lions. Epoque Premier Empire. Cadran signé Gavelle l'Aîné, à Paris.

Collection de M. Arthur Bloche.

36 — Pendule d'applique avec son socle en marqueterie de Boule, garnie de bronzes. Epoque Louis XVI.

Collection de M. Arthur Bloche.

37 — Deux verroux en bronze doré et ciselé. Epoque Louis XVI.

Collection de M. Chappey.

38 — Thé de voyage.

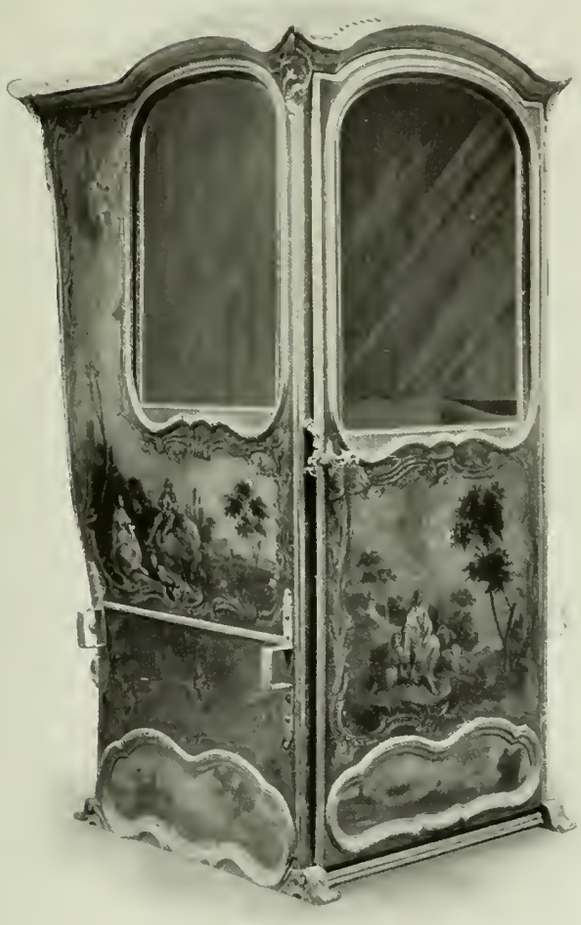
Collection de M. Borel

Meubles

EN BOIS DE LUXE GARNIS DE BRONZES

1 — Bureau-clavecin en bois d'acajou, garni de bronzes ciselés et dorés, avec bouquets de fleurs de lys dans des vases. Epoque Louis XVI. A été offert par le roi Louis XVI comme cadeau de mariage.

Collection de Mme de Comis.



2 — Chaise à porteurs, décorée de sujets champêtres, d'après Boucher. Epoque Louis XV.

Collection de M. Doistau.

3 — Bureau à dos d'âne, en marqueterie de bois de rose et bois de violette à double quadrillé. Encadrements, chutes, culots et entrées de serrures en bronze doré. Epoque Louis XV. Signé Oeben.

Collection de M. Agenor-Doucet.

4 — Commode à deux tiroirs, en marqueterie, dessin à rinceaux en bois de violette sur bois de rose. Encadrements sur le devant et les côtés, chutes et sabots en bronze ciselé et doré, par Caffieri. Epoque Louis XVI. Signé Delorme.

Collection de M. Agenor-Doucet.

5 — Petit meuble, coffret de mariage, en marqueterie à fleurs de couleurs et paysage avec incrustations ivoire sur bois de rose, garni de bordures, chutes, sabots et poignées en bronze ciselé et doré. Epoque Louis XV. Signé Delacour.

Collection de M. Agenor-Doucet.

6 — Secrétaire en marqueterie, dessin : objets décoratifs et d'ameublement sous des draperies, ouvrant à un battant et deux portes, garni de bronzes ciselés et dorés. Epoque Louis XVI.

Collection de M. Boin-Taburet.

N° 9. TAPISSERIES

N° 9. TAPISSERIES

N° 18

N° 1

N° 5

N° 23 SCULPTURES

7 — Meuble d'appui ouvrant à deux portes, en bois d'acajou, angles à colonnes cannelées, orné d'un encadrement en bronze ciselé et doré. Epoque Louis XVI.

Collection de M. Boin-Tabouret.

8 — Secrétaire en laque noir, à dessins d'or dans le goût chinois, s'ouvrant dans le haut à un battant, et à un tiroir, et dans le bas à deux portes, encadrements et chutes en bronze ciselé et doré, à rocailles fleuronnées.
Epoque Louis XV.

Collection de M. Chappey.

9 — Secrétaire en acajou, s'ouvrant dans le haut, à un battant, offrant en marqueterie de bois une corbeille fleurie, suspendue à un nœud de ruban, le haut et le bas à tiroirs, orné de bronzes ciselés et dorés. Epoque Louis XVI.

Collection de M. Chappey.

10 — Commode de forme bombée, en marqueterie de bois à fleurs et feuillages. Signé M.-B. Dubois. Epoque Louis XV.

Collection de M. Stettiner.

11 — Bahut ouvrant à une porte, en marqueterie de Boule. Epoque Louis XIV.
Ancienne collection de Mme Lelong.

Collection de M. Samary.

12 — Pendule avec sa gaine, en marqueterie de cuivre et d'écaille. Travail de Boule. Epoque Louis XIV.

Collection de M. Romeuf.

13 — Commode en laque noire, décorée de paysages et de sujets chinois, garnie de bronzes dorés. Epoque Louis XV.

Collection de M. Romeuf.

14 — Commode en bois de rose et marqueterie, ornée de bronzes ciselés et dorés. Signée Rousseau, NE. Epoque Louis XV.

Collection de M. Brodart père.

15 — Régulateur en bois de rose et marqueterie de bois, décor à attributs de musique, garni de bronzes à rocailles de Caffieri. Cadran signé Florentin Grimont Carme Billettes, à Paris. Epoque Louis XV.

Collection de M. Arthur Bloche.

16 — Socle à musique en écaille rouge de l'Inde, garni de bronzes. Epoque Louis XVI.

Collection de M. Arthur Bloche.

17 — Secrétaire en marqueterie de bois, dessins à petits personnages, animaux et attributs de chasse. Epoque Louis XVI.

Collection de M. Arthur Bloche.

18 — Petit bahut en bois sculpté et doré, dessin à ornements à rocailles. Epoque Louis XV.

Collection de M. Arthur Bloche.

19 — Coffret en marqueterie. Epoque Louis XV.

Collection de M. Victor Klotz.

20 — Grand coffret à secret, en marqueterie et bois de rose. Epoque Louis XV.

Collection de M. Victor Klotz.

21 — Deux consoles en bois des Iles, clair, ornées sur les bandeaux d'appliques en bronze ciselé et doré, représentant des croix de la Légion d'honneur entre des ornements à lances flamboyantes, sur les pieds des appliques en forme de glaives enguirlandés de lauriers, et au-dessus des couronnes glorieuses enrubannées. Dessus en marbre bleu turquin. Epoque Premier Empire.

Font partie du mobilier du château de Savigny-sur-Orge, ancienne demeure du maréchal Davoust d'Auerstadt, qui lui fut offerte par Napoléon Ier.

Collection de M. Darlu.

22 — Régulateur de Janvier en acajou, garni de bronze doré. Epoque Louis XVI.

Collection de MM. Baguès et fils.

23 — Commode garnie de marqueterie, bronze doré. Epoque Louis XV.

Collection de MM. Baguès et fils.

24 — Régulateur en marqueterie, dessin de Bérain, garni de bronzes, Epoque Louis XIV.

Collection de M. Paul Du Toict.

25 — Console en bois sculpté. Epoque Louis XV.

Collection de Mme Louis Le Nain.

Sièges et Ecrans en Tapisserie

1 — Mobilier de salon composé d'un canapé et huit fauteuils, couverts de tapisseries de Beauvais, allégories aux fables de La Fontaine, compositions d'Oudry, encadrées de rocailles fleuries, bois sculptés et dorés. Epoque Louis XV.

Collection de M. Blanc.

2 — Grand canapé en tapisserie de Beauvais, représentant au dossier Vénus sur son char, d'après Bérain. Epoque Louis XIV.

Collection de M. Chappey.

3 — Mobilier de salon composé d'un canapé et six fauteuils en bois sculpté et doré, couvert en tapisserie du temps de Louis XV; les dossiers représentent des petits personnages d'après Boucher, et les sièges, des sujets d'après Oudry, encadrés de fleurs et de rocailles.

Collection de M. Arthur Bloche.

4 — Fauteuil à haut dossier en tapisserie, représentant des bouquets de fleurs et des animaux, d'après Jean-Baptiste Monnoyer. XVIIIe siècle.

Collection de M. Arthur Bloche.

5 — Fauteuil en tapisserie de Beauvais, dossier représentant le lion et le rat, d'après la fable de La Fontaine; siège représentant un triton assis sur un dauphin.

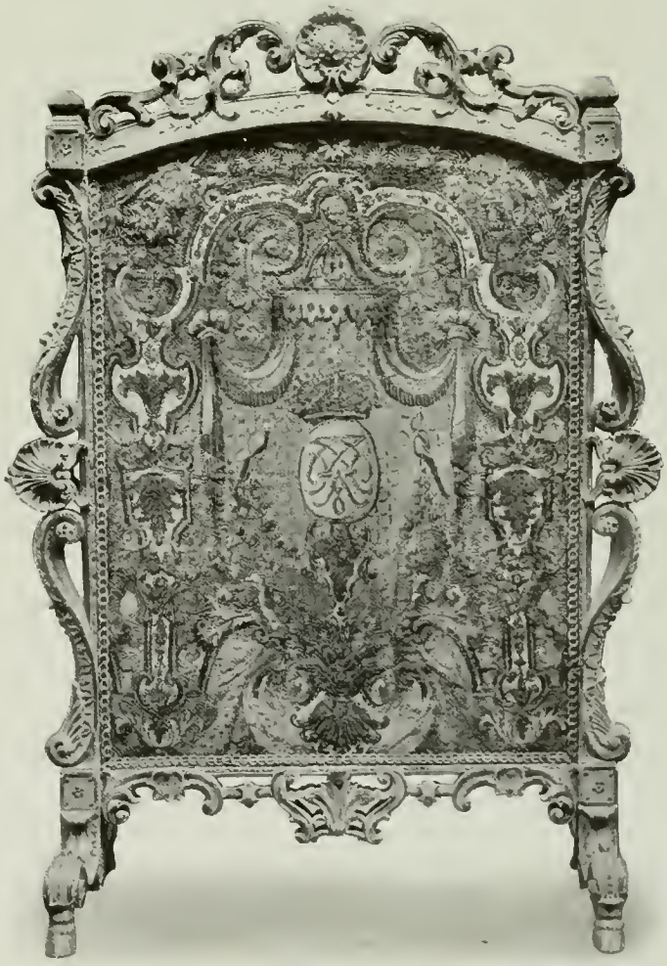
Collection de M. Arthur Bloche.

6 — Deux fauteuils en tapisserie, à bouquets de fleurs et rinceaux, d'après Salambier. Epoque transition Louis XV à Louis XVI.

Collection de M. Arthur Bloche.

7 — Ecran en tapisserie des Gobelins, représentant une scène pastorale d'après Boucher, encadrée de fleurs et d'ornements; composition de Bérain, bois sculpté et doré. XVIIIe siècle.

Collection de Mme Burat.



8 — Ecran brodé au petit point dit de Saint-Cyr; composition de Bérain.

Collection de Mme Burat.

9 — Ecran en savonnerie des Gobelins, de l'époque de la Régence, représentant une composition d'après les cartons de Gillot; un personnage danse au milieu, accompagné par deux singes musiciens, travestis, assis de chaque côté, sous un baldaquin enguirlandé de fleurs. Bois sculpté et doré, à coquilles et enroulements.

Collection de M. E. Lowengard.

10 — Ecran en tapisserie de Beauvais, à guirlandes de fleurs et rinceaux. Epoque Louis XVI.

Collection de M. Arthur Bloche.

11 — Ecran en tapisserie au petit point; dessin d'après Bérain : Apollon dans un médaillon, au milieu d'ornements, de fleurs, de singes et d'oiseaux. Bois de noyer sculpté. Epoque Régence.

Collection de M. Arthur Bloche.

12 — Ecran en tapisserie d'Aubusson, médaillon à bouquet de fleurs. Epoque Louis XVI.

Collection de M. Arthur Bloche.

Instruments de Musique

1 — Piano carré, en acajou, orné de bronzes, ayant appartenu à Marie-Antoinette. Fabriqué en 1787 par Sébastien Erard.

Collection de la Maison Erard.

2 — Harpe de Nadermann, à simple mouvement, style Louis XVI, ornée de sculptures et de peintures sur la table d'harmonie.

Collection de la Maison Erard.

3 — Cornemuse ancienne.

Collection de M. Rosemberg.

4 — Piano Erard (moderne) en marqueterie de bois satiné et de violette, avec bronzes dorés. (Instrument destiné aux auditions musicales.)

Collection de la Maison Erard.

Livres à riches Reliures

1 — Collection complète des tableaux historiques de la Révolution Française (par l'abbé Fauchet, Chainfort, Guinguené et Pages).

Collection de M. Louis Kypp.

2 — **Longus :** Les amours pastorales de Daphnis et Chloé.

Collection de M. Kypp.

3 — Sacre de Louis XV, roi de France et de Navarre.

Collection de M. Louis Kypp.

4 — **La Fontaine :** Fables choisies, mises en vers par J. de La Fontaine.

Collection de M. Louis Kypp.

5 — **Fénelon :** Les aventures de Télémaque, par Fénelon.

Collection de M. Louis Kypp.

6 — Livre d'heures enrichi de gravures, ayant appartenu à la reine Marie Leczinska.

Collection de M. H. Champion.

IMPRIMERIE SCIENTIFIQUE
CHARLES BULENS, IMPRIMEUR-EDITEUR
RUE TERRE-NEUVE, 75, BRUXELLES

GETTY CENTER LIBRARY MAIN
N 6846 A78 FOL
c 1 Leopold II, King of
L'Art francais au XVIIIe siecle. Exposit
3 3125 00363 7531